9e ART

LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
ALECHINSKY LA BD DES FILLES JANVIER 2001
LE MINIMALISME JOANN SFAR ALAN MOORE N°6

sommaire

Éditorial 5

Pour un manifeste du post-surréalisme 6

PATRIMOINE

Robert Beerbohm et Doug Wheeler – ***Töpffer** en Amérique* 10

Eckart Sackmann – *Braun & Schneider éditeurs : le berceau de la **BD allemande*** 22

DOSSIER : la bande dessinée des filles 32

Jean-Claude Glasser – *la bande dessinée **américaine** et ses lectrices* 33

Mike Kidson – *Cinquante ans d'**illustrés anglais** pour les filles* 40

Sylvette Giet – *Un « film en planches dessinées », le **roman dessiné*** 44

Nicolas Dessaux – ***Figures historiques** dans la bande dessinée à l'usage des jeunes filles* 52

Jean-Pierre Mercier – ***Dessins** pour les filles* 56

Catherine Ternaux – *Le **rédactionnel** dans la presse pour jeunes filles* 61

Béatrice Maréchal – *La bande dessinée **japonaise** pour filles et pour femmes* 66

ESTHÉTIQUE

Dominique Radrizzani – *Pierre **Alechinsky**, de la bande mouchetée à la bande dessinée* 76

Thierry Groensteen – *Du **minimalisme** dans la bande dessinée* 84

Alan Moore

Paul Gravett – *Entretien avec Alan Moore* 94

Thierry Groensteen – *De* Watchmen *à* From Hell *: quelques obsessions et procédés récurrents dans l'œuvre d'Alan Moore* 102

Jan Baetens – *Une dialectique à l'œuvre* 108

Joann Sfar

Jean-Pierre Mercier – *Le vaste monde de Joann Sfar (entretien)* 114

Vincent Baudoux – *Pascin, destin, dessin* 120

Nicolas Dessaux – *Kabbale et Torah dans l'œuvre de Joann Sfar* 123

ACTUALITÉ

Vincent Baudoux – *Ils sont grands, les petits (hommage à Schulz)* 130

La vie du Musée 132

L'actualité des Musées de la BD et de la caricature 135

Comptes rendus 137

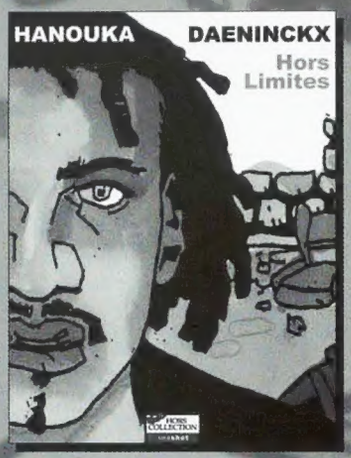
par Vincent Baudoux, Vincent Bernière, Évariste Blanchet, Gilles Ciment, Erwin Dejasse, Dominique Hérody, Jean-Philippe Martin, Harry Morgan, Fabien Tillon

English summaries 150

Bon de commande 153

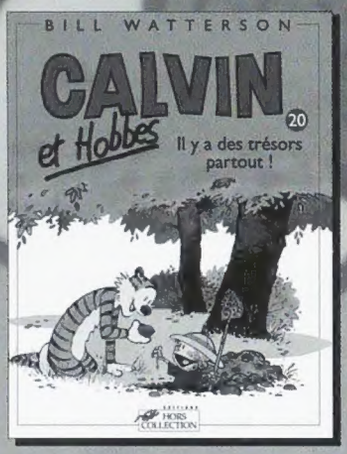
ÉDITIONS HORS COLLECTION

2001 nouveautés



ISBN 2.258.05598.9
56 pages, 79 F

ISBN 2.258.05595.4
56 pages, 65 F

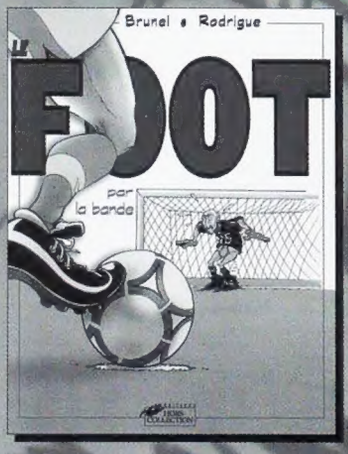


ISBN 2.258.04780.3
64 pages, 65 F

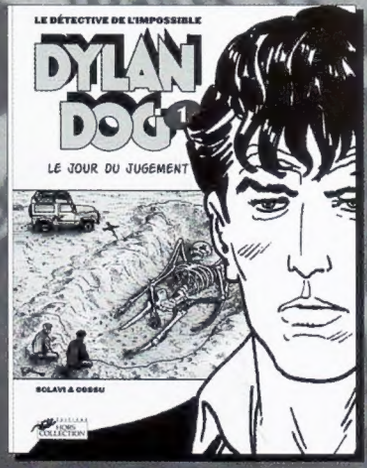
ISBN 2.258.05185.1
64 pages, 65 F

ÉDITIONS HORS COLLECTION

ISBN 2.258.05468.0
64 pages, 65 F



ISBN 2.258.05487.7
56 pages, 65 F



ISBN 2.258.05656.X
96 pages, 69 F

Editorial

Plus on croit le connaître, plus le champ de la bande dessinée apparaît vaste, contrasté, riche en surprises et en découvertes. *9e Art*, qui s'est notamment donné pour objectif d'en éclairer peu à peu les pans demeurés les plus méconnus, a braqué ses projecteurs dans deux directions. La première relève d'un questionnement sociologique : quelle place la littérature dessinée, prodigue en cow-boys, aventuriers, pilotes et autres détectives, a-t-elle su faire aux filles ? Dans quelle mesure s'est-elle montrée capable d'intéresser les lecteurs — les plus jeunes en particulier — des deux sexes ? Notre dossier porte un coup fatal à quelques idées reçues sur ce sujet.

L'autre territoire que nous continuons, méthodiquement, de déchiffrer, est celui de la bande dessinée du XIXe siècle. Si la paternité de Töpffer est désormais suffisamment établie, les cinquante ans tout ronds qui ont séparé la mort du Genevois (1846) de l'apparition du trop célèbre *Yellow Kid* (1896) conservent encore beaucoup de secrets. Avec l'aide de nos correspondants américains et allemands, nous en levons quelques-uns dans ce numéro.

La richesse du passé ne nous détourne cependant pas du présent, plus passionnant que jamais. Avec Alan Moore et Joann Sfar, hommage est rendu à deux créateurs à la stature incontestable. Le premier n'est plus à faire connaître, mais en signant *From Hell*, il vient peut-être de donner à la bande dessinée son *Crime et châtiment*. Le second, par la générosité de son inspiration, l'originalité de ses sources et la qualité de ses multiples collaborations, incarne exemplairement la relève de ces « Maîtres de la bande dessinée européenne » que le CNBDI et la Bibliothèque nationale de France ont célébré ensemble cette année.

Thierry Groensteen

Post-scriptum

La hâte nous avait fait recopier, dans notre précédent numéro (page 117) une bourde figurant dans la première édition du *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, chez Larousse. Corrigée dans les éditions ultérieures, cette erreur faisait mourir Carl Barks en 1991. Nous avons été mal inspirés de la reprendre ; pour nous punir, le grand dessinateur disneyen nous a quittés, hélas ! le 25 août 2000.

9e Art - *Les cahiers du Musée de la bande dessinée* – n°6

Rédaction - Administration - Publicité : 121, rue de Bordeaux, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 38 65 65 - Fax 05 45 38 65 66. E-mail : museebd@cnbdi.fr
Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud - Rédacteur en chef : Thierry Groensteen - Conseiller scientifique : Jean-Pierre Mercier - Éditeur : Catherine Ternaux, assistée de Johanna Bettex. Conception graphique : Jean-Paul Chabrier - Ont collaboré à ce numéro : Jan Baetens, Vincent Baudoux, Robert Beerbohm, Vincent Bernière, Evariste Blanchet, Gilles Ciment, Nicolas Dessaux, Sylvette Giet, Jean-Claude Glasser, Mike Kidson, Béatrice Maréchal, Jean-Philippe Martin, Eckart Sackmann, Harry Morgan, Dominique Radrizzani, Fabien Tillon, Doug Wheeler.

En couverture : dessin de Joann Sfar, extrait de *Pascin*, Éd. L'Association.

9e Art est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image.
© CNBDI pour l'ensemble des textes. Les opinions formulées dans les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits non sollicités ne sont pas obligatoirement rendus.
ISSN n° 1268-757 X. Dépôt légal : janvier 2001.
Diffusion librairie : Le Comptoir des Indépendants, 5 rue Hoche, 93100 Montreuil.

Pour un manifeste

L'esthétique de la bande dessinée est-elle post-surréalisante ? Un rapport récent de l'Inspection générale de l'enseignement artistique aventure cette question, critiquant en ces termes des films d'étudiants en images de synthèse :

« ... Quant aux scénarii, ils sont souvent cantonnés dans les domaines de la fable ou de la science-fiction et traduisent un esprit d'invention limité par un horizon de réception de masse. S'y bousculent dragons volants, bonshommes de neige, vaisseaux spatiaux, mangas, fées clochettes et autres héros d'un imaginaire pauvre et infantilisé ». Et le rapport d'administrer aussitôt le coup de grâce en dénonçant « l'esthétique post-surréalisante » de ces films. (*Rapport de l'inspection générale de l'enseignement artistique sur les formations du Centre national de la bande dessinée et de l'image*, Ministère de la culture 1999).

Certes, ce jugement institutionnel concernait des dessins animés, mais notre « imaginaire pauvre et infantilisé » puise à une source d'inspiration commune à la bande dessinée, au cinéma d'animation ou à effets spéciaux, au jeu vidéo : la science-fiction et le fantastique, le *space opera*, et la confusion de ces genres dans *Lone Sloane*, *L'Incal*, *La Guerre des étoiles*, *Le Cinquième Élément*, *Myst* ; ou dans les thèmes récurrents de nos films de fins d'étude en images de synthèse.

J'ai souligné dans un précédent numéro à quel point un art né de l'enfance et de la littérature pour la jeunesse, même parvenu à sa maturité actuelle, invité dans les plus grands musées et les colloques savants, pourvu, ici, dans ces pages, d'une revue d'esthétique, reste comme stigmatisé par son origine « non adulte », infantile donc, forcément infantile.

On notera que la charge est double : dirigée contre l'univers de la fiction fantastique, la critique s'en prend tout aussi bien à l'esthétique que cet univers génère, qui serait « post-surréalisante ». C'est évidemment ce dernier jugement qui nous intéresse, car il induit des rapprochements tout à fait vertigineux. « Écoute ton ennemi ! proclamait un héros de Moebius, sa haine lui fait découvrir plus vite que tu ne le feras jamais ta véritable essence ».

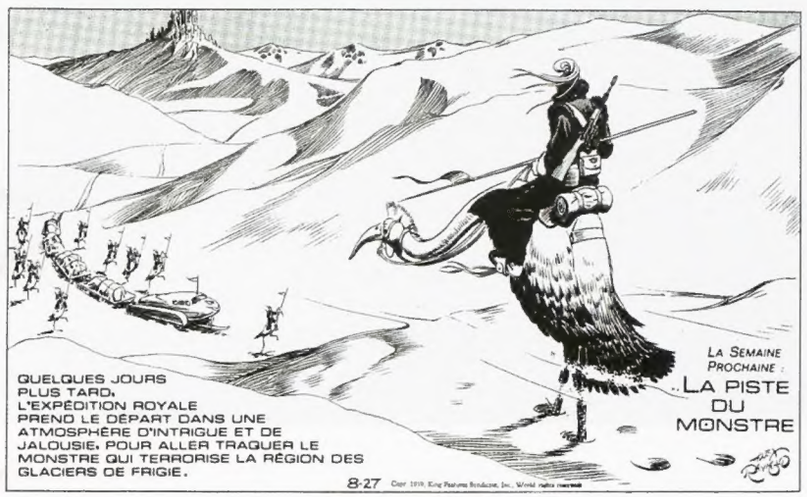
La référence au post-surréalisme permet-elle d'inscrire la bande dessinée au sein d'une catégorie esthétique à la fois générique et spécifique où elle côtoierait les expressions voisines du cinéma d'animation, ou du jeu vidéo ? Nos inspecteurs auraient-ils découvert le chaînon manquant d'une esthétique commune à la narration dessinée : le post-surréalisme ?

On se souvient que la bande dessinée prend son essor dans les dernières années du XIX[e] siècle et les premières années du XX[e] avec son adoption par la presse à grand tirage. Esthétiquement, nous nous trouvons alors à la charnière de la fin de l'impressionnisme, du déclin du symbolisme, et de la révolution de la peinture jaillie de l'école française. Soumis à la contrainte de son procédé de narration, le 9[e] art naît et reste figuratif, le cubisme, le constructivisme, et les formalismes ultérieurs n'auront sur lui qu'une influence lointaine, même si les occidentaux des concessions internationales de Shanghaï caricaturés dans le *Lotus bleu* sirotent leur whisky sur les chaises tubulaires de Mies Van der Rohe.

Le Lotus bleu

On ne sera pas autrement surpris que la veine onirique, symboliste, puis surréaliste, ait été si facilement acclimatée dans la bande dessinée. On citera inévitablement le « Slumberland » de *Little Nemo*, ou le comté imaginaire de « Coconino » dans *Krazy Kat*, mais même les bandes plus classiques partagent cette inspiration. Les Pieds Nickelés invitant les visiteurs de l'exposition coloniale de 1937 à découvrir « l'homme chauve-souris » leur présentent un homme chauve qui sourit, résurgence savoureuse du « cadavre exquis » ; et les Touaregs des neiges de *Flash Gordon en Frigie*, juchés sur de grands oiseaux méharis, évoquent l'univers de certains peintres surréalistes. Sautons allègrement quelques décennies, car on n'en finirait pas d'accumuler les exemples, de *Mandrake* au *Marsupilami*...

post-surréaliste


QUELQUES JOURS PLUS TARD, L'EXPÉDITION ROYALE PREND LE DÉPART DANS UNE ATMOSPHÈRE D'INTRIGUE ET DE JALOUSIE, POUR ALLER TRAQUER LE MONSTRE QUI TERRORISE LA RÉGION DES GLACIERS DE FRIGIE.
LA SEMAINE PROCHAINE : LA PISTE DU MONSTRE
8-27

Alex Raymond, Flash Gordon

De fait, que dire aujourd'hui de Druillet, de Moebius, de Bilal ou des monstres inventés par Tardi pour *Adèle Blanc-Sec* ? Ou des bestiaires de Mézières, Loisel, Tarquin ? Et le groupe *Panique*, un des derniers avatars du surréalisme, ne réunissait-il pas Alexandro Jodorowsky et Roland Topor, que nous retrouvons, l'un comme gourou de la saga de l'*Incal* et de ses produits dérivés, l'autre comme complice de René Laloux pour l'univers du film d'animation culte *La Planète sauvage* ?

Post-surréalisme, avons-nous dit ? La cause n'est-elle point aussitôt entendue ? Ce n'est pas si simple. Ce sont les progrès technologiques de la reproduction du réel qui provoquent la fuite des arts vers d'autres continents. Matisse et Picasso révolutionnent définitivement la peinture en même temps que Diaghilev ou Fokine révolutionnent la scène. Et sauvent l'art en le dépouillant de la vieille peau académique rongée par l'invention de la photographie et du cinéma. Le XX^{e} siècle est le siècle du perfectionnement absolu de la représentation, comme il est le siècle des arts visuels non représentatifs, décharnés jusqu'à la pureté imaginaire du concept, fantasme d'un art plus qu'absolument dénudé, littéralement à poil, littéralement conceptuel. Voyez les architectures des musées d'art contemporains, la cathédrale thermique de la « Nouvelle Tate » sublime jusqu'au vide.

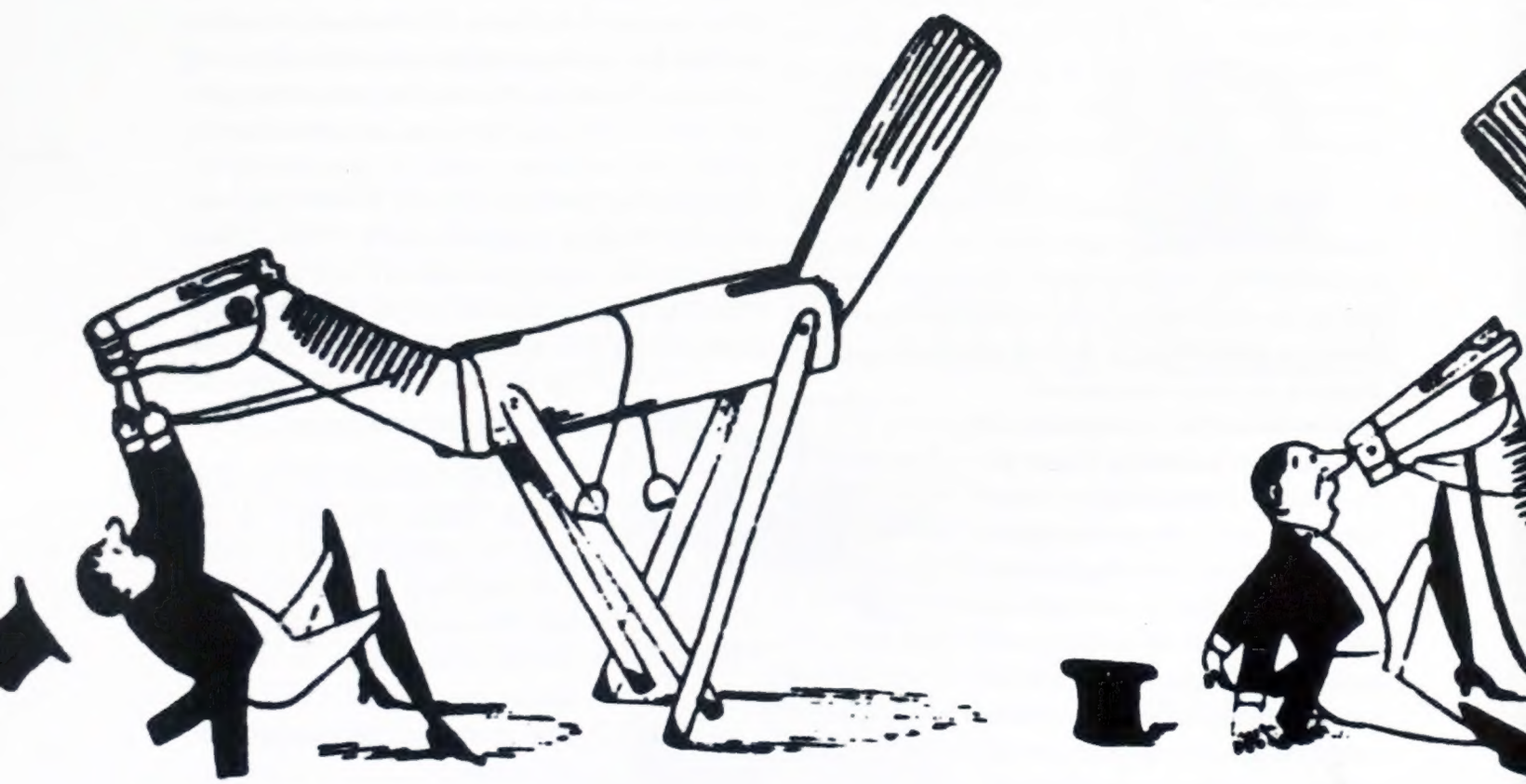
Hayao Miyazaki, Porco Rosso © *Glénat*

Ainsi vont les arts dits plastiques fuyant depuis longtemps l'impérialisme technologique de Niepce, des frères Lumière, de Bill Gates et consorts. Reste l'art ancien, comme on dirait la « vieille économie », l'art du dessin « narratif » de la BD, post-surréaliste peut-être, post-réaliste certainement, forcément figuratif un peu, beaucoup, passionnément. Forcément brocardé par l'art dit « contemporain », devenu officiel. Décidément, le métier est bien ingrat qui nous fait louvoyer entre Charybde l'infantile et Scylla le ringard.

Pas si simple de nouveau : nous venons au moins autant du réalisme académique que de la caricature, c'est-à-dire de l'art de la précision par l'outré, naissance de la ligne claire, bien avant *Tintin*, chez le plus génial des précurseurs : Caran d'Ache, prophète du roman en images, qui taille au scalpel dans l'essence de l'être (« Surtout ne parlons pas de l'affaire Dreyfus… ils en ont parlé »). La tête de Bécassine, composée d'un cercle flanqué du double triangle de la coiffe bretonne, est-elle un dessin pré-surréaliste ? Donald est-il la version surréaliste du canard ? Et Töpffer, Wilhelm Busch, Outcault et son *Yellow Kid*, N'ont-ils pas les premiers tordu le cou au vieil académisme ? n'ont-ils pas inventé notre narration aux mille actes divers et dont la scène est une sur-représentation de l'univers ? Une enfilade de corridors, de colonnades de stuc qui poussent tous seuls chez Fred dans le monde des lettres de l'océan Atlantique, le navire corsaire du *Capitaine écarlate* de David B et son équipage de décapités dans le ciel de Paris, l'île de l'Adriatique de Miyazaki, où Porco Rosso accoste son hydravion rouge, jette quelques lires au marin qui a attrapé son amarre et se dirige vers l'hôtel illuminé d'où parvient la musique.

Oui, à l'orée du nouveau siècle, et de l'ère de l'image, dépouillons les oripeaux du millénaire révolu et annonçons l'avènement de l'esthétique nouvelle. Ouvrons le premier Musée manifeste du post-surréalisme. De la bande dessinée, naturellement. C'est à Angoulême, en 2001, on visite tous les jours, sauf le lundi.

André-Marc Delocque-Fourcaud



L'Écuyer et son cheval, Lothar Meggendorfer, 1890, détail.

PATRIMOINE

Töpffer en Amérique

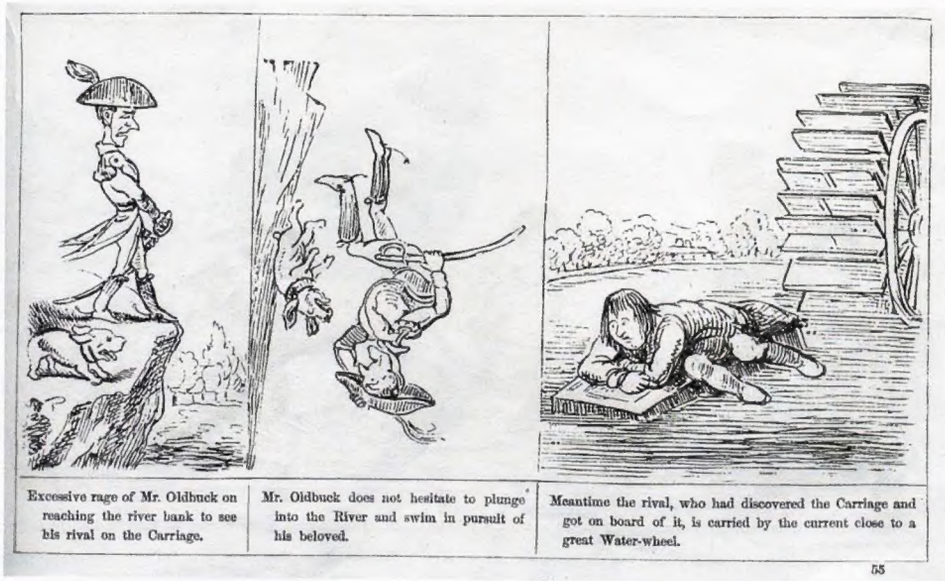
Encore Töpffer ? Oui, mais cette étude rédigée en exclusivité par deux spécialistes américains ne revient sur l'œuvre du pionnier genevois que sous l'aspect de son influence outre-Atlantique. Elle révèle l'existence d'éditions antérieures à ce que l'on connaissait, et défriche le territoire encore si méconnu des comics antérieurs au *Yellow Kid* d'Outcault.

« L'histoire de la bande dessinée n'a pas encore été écrite. »

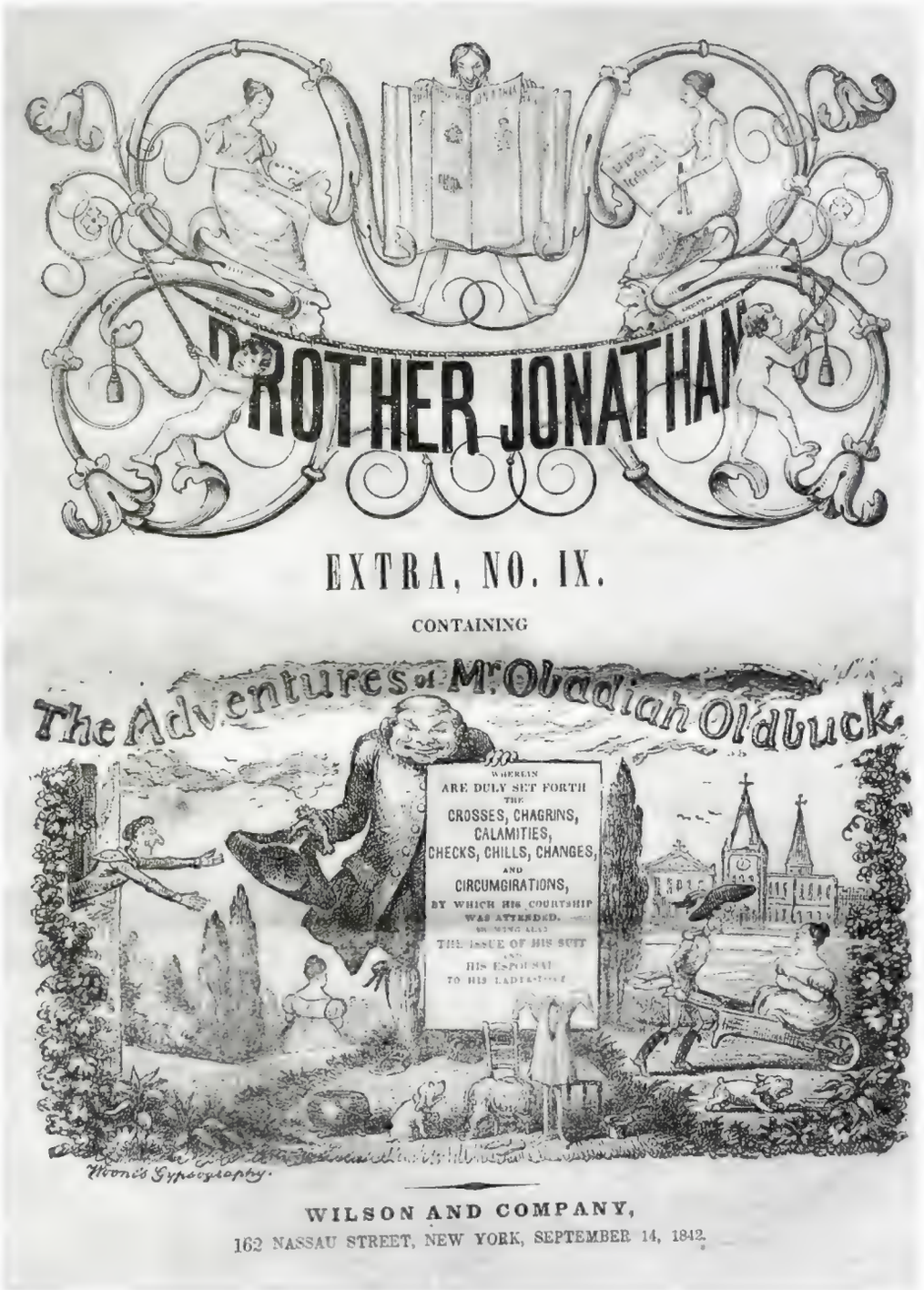
Gershon Legman, *American Notes and Queries*, janvier 1946.

Selon le *New York Times* (3 septembre 1904), la première bande dessinée américaine fut publiée sous la forme d'un supplément spécial à *Brother Jonathan* (New York, 14 septembre 1842). Contrairement aux huit précédents suppléments de l'hebdomadaire humoristique américain, dont la totalité reproduisait des œuvres européennes en prose, le supplément n°IX contenait un roman graphique complet, *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*, par l'écrivain et artiste Rodolphe Töpffer. Ce supplément spécial reproduisait, dans un format nettement différent, l'édition anglaise (du même nom) de 1840-1841, publiée à Londres par Tilt & Bogue, traduction anglaise de la version de 1837 des *Amours de Monsieur Vieux Bois*.

Le caricaturiste George Cruikshank était l'un des investisseurs impliqués dans la première traduction et publication en anglais de Töpffer, et lui et/ou son frère firent une nouvelle page de titre pour *Obadiah Oldbuck*. Paul Gravett écrit dans *Forging a New Medium*[1] :


Excessive rage of Mr. Oldbuck on reaching the river bank to see his rival on the Carriage.
Mr. Oldbuck does not hesitate to plunge into the River and swim in pursuit of his beloved.
Meantime the rival, who had discovered the Carriage and got on board of it, is carried by the current close to a great Water-wheel.
55

The Adventures of Mr Obadiah Oldbuck, *redessiné d'après R. Töpffer (extrait).*



Cette édition américaine de Monsieur Vieux Bois, *publiée le 14 septembre 1842, est sans doute la première bande dessinée diffusée sur le sol américain.*

« En novembre 1841, les éditeurs de Cruikshank, Tilt & Bogue, avaient commencé à négocier un accord visant à obtenir les planches des albums de Töpffer, *Monsieur Jabot* et *Monsieur Vieux-Bois*, des copies à huit shillings [2] la page, et devinrent avec Cruikshank partenaires à part égale pour les premières adaptations anglaises »

Le supplément de *Brother Jonathan* édité à New York transforma l'apparence d'*Obadiah Oldbuck*, convertissant le traditionnel petit format oblong relié, à l'européenne et à la Töpffer, d'environ 23 cm de large sur 12 de haut, et composé d'une seule bande de cases imprimée sur chaque page, en un format de 21 cm de large sur 27,5 de haut, à l'apparence proche d'un magazine broché à couverture souple, comprenant sur chaque page deux ou trois rangées de bandes alignées les unes au-dessus des autres, et de six à douze cases.

Mis à part l'absence de couleur et de bulles de texte, le supplément de *Brother Jonathan* est très proche de l'apparence que prendraient 91 ans plus tard les *comic books*. Et, tout comme ces derniers, l'éditeur les vendait également 10 cents, ou un dollar les dix. Aucun prix n'était imprimé sur l'album, et nous ignorons pour quelle somme les détaillants pouvaient bien le revendre.

La constatation faite par le *New York Times* en 1904, mentionnée plus haut, fait partie des quelques citations qui mettent l'accent sur les débuts oubliés de l'histoire de la bande dessinée en Amérique du Nord, que les auteurs de cet article sont parmi les derniers en date à tenter de rappeler et de faire accepter. Près de cent ans après, bien qu'il soit largement considéré en Europe comme le père de la bande dessinée, Töpffer demeure relativement inconnu de cet autre côté de l'Atlantique.

Wilson & Company

Brother Jonathan était publié par l'éditeur new-yorkais Wilson & Company. Wilson & Company publia ensuite en 1846 *The Adventures of Bachelor Butterfly*, dans le traditionnel petit format oblong européen (27 cm de large sur 13 de haut) créé par Töpffer. L'album américain était une réédition du recueil du même nom de chez Tilt & Bogue, publié à Londres en 1845, et traduit de l'adaptation de 1844 par Cham du *Cryptogame* de Rodolphe Töpffer, qui achevait sa publication en feuilleton dans la revue française *L'Illustration* de Jean-Jacques Dubochet.

Selon David Kunzle, dans son *History of the Comic Strip*[3] :

« L'édition de l'album, qui en principe aurait du suivre immédiatement la publication de la série, et de laquelle l'éditeur et l'auteur attendaient une rentrée d'argent conséquente, fut beaucoup retardée, et David Bogue, éditeur du Lambkin de Cruikshank, fut en mesure – en accord avec Dubochet – d'éditer un album anglais avant qu'apparaisse enfin l'édition française. »

Il est d'importance que Kunzle n'in-

Édition anglaise de M. Cryptogame, *publiée en 1845 par David Bogue.*

dique pas quand l'édition retardée de *Cryptogame* fut finalement publiée, cela signifiant qu'il est tout à fait possible que non seulement les Anglais, mais aussi les Américains, aient pu battre Paris pour la publication d'un recueil de cette œuvre de Töpffer. Kunzle, soit dit en passant, n'a pas mentionné l'existence des éditions américaines de Töpffer, pas plus celles de Wilson & Company que celles de Dick & Fitzgerald *(cf. infra)*.

Après *Bachelor Butterfly*, Wilson & Company rééditèrent en 1849 *Obadiah Oldbuck*, cette fois dans le même petit format d'album oblong que *Bachelor Butterfly*. À cette occasion Wilson & Company supprimèrent quatre planches du récit, réduisant le nombre de pages à 80 (en comparaison des 84 de l'édition de Tilt & Bogue).

Un troisième album de Töpffer, *The Comical Adventures of Beau Ogleby*, traduction anglaise de *L'Histoire de M. Jabot*, fut publié en Grande Bretagne par Tilt & Bogue, mais aucune preuve de l'existence d'une édition de cette œuvre de Töpffer – ni d'aucune autre – dans l'Amérique du XIX[e] siècle n'a jamais fait surface.

Dick & Fitzgerald

Dick & Fitzgerald réimprimèrent à la fois les albums *Bachelor Butterfly* et *Obadiah Oldbuck*, directement à partir des tirages de Wilson & Company (reprenant les mêmes suppressions de planches et les modifications textuelles du second tirage d'*Obadiah Oldbuck* de Wilson). Les dates exactes de parution sont demeurées jusque-là inconnues mais l'on croit, sur la base des nombreux exemplaires découverts (au moins ceux à couverture bleue, couverture jaune, ou reliure lisse blanche à dos carré sont connus), que les deux albums de Töpffer restèrent en vente chez Dick & Fitzgerald pendant plus d'une décennie.

En ce qui concerne les quelques affirmations selon lesquelles Dick & Fitzgerald étaient en train de rééditer Töpffer en 1840, c'est une impossibilité. Dick & Fitzgerald ne virent pas le jour en tant qu'entité éditoriale avant 1850. En outre, les catalogues d'éditeur de Dick & Fitzgerald datant du milieu des années 1850 ne font aucune mention de l'ensemble de leurs six albums graphiques. Dick & Fitzgerald étaient réputés pour leur piratage, et l'absence conjuguée de toute mention de crédits et de dates de publication a sans aucun doute contribué à la confusion quant à l'identification du premier véritable éditeur américain de Töpffer, ajouté au fait que les exemplaires les plus récents édités par Dick & Fitzgerald sont légèrement plus faciles à localiser.

Nous savons par l'inscription d'un particulier trouvée sur un exemplaire que les éditions Dick & Fitzgerald étaient sans aucun doute en vente dans les années 1870, peut-être plus tôt (en aucun cas avant la fin des années 1850). Le style de l'exemplaire, un *Obadiah Oldbuck* à couverture lisse blanche, pourrait être le signe d'un retirage dans les années 1880 ou 1890, voire même, selon une faible probabilité, au début des années 1900 (fin de l'existence de Dick & Fitzgerald en tant qu'éditeur). Il faudra passer par la découverte et l'examen d'autres catalogues et listes de ventes de cet éditeur pour déterminer plus précisément les années pendant lesquelles les albums de bande dessinée de Dick & Fitzgerald furent disponibles.

Les imitations américaines de Töpffer

Une trace de l'influence qu'eût Töpffer sur la bande dessinée américaine naissante est le fait que les albums imitèrent tous le petit format oblong en forme de strip que Töpffer, autant qu'il est possible de le savoir, inventa. Même *The Foreign Tour of Messrs. Brown, Jones and Robinson*, de Richard Doyle, recueil de la série parue dans *Punch*, qui, dans sa version anglaise originale et dans ses rééditions autorisées postérieures, était haute et large, fut radicalement reformatée par Dick et Fitzgerald lorsqu'ils la piratèrent, pour mieux la faire ressembler aux albums de Töpffer.

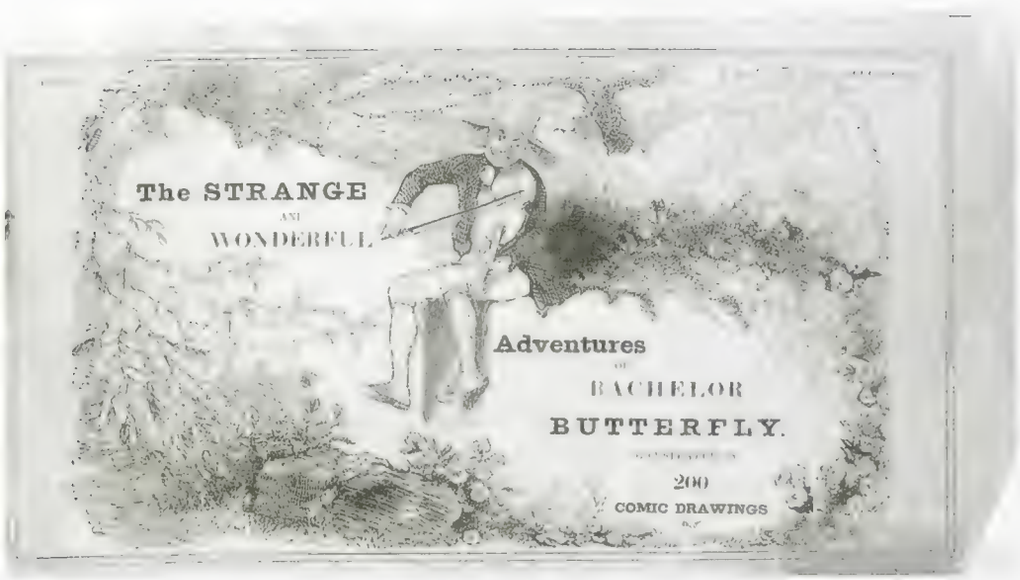
Les albums de bande dessinée des autres éditeurs, contemporains des parutions de Dick et Fitzgerald, copièrent également ce format. Ceux-ci comprenaient *Andy's trip to the West* de l'écrivain David Locke et du dessinateur Mullen[4], qui se moquait du président américain Andrew Johnson alors en difficulté, et *Quiddities of an Alaskan Trip de H. Bell*[5], qui mettait en scène un voyage en bateau via l'isthme de Panama vers le territoire nouvellement acquis de l'Alaska (largement considéré comme une « folie de Seward »).

Les albums de Dick et Fitzgerald furent lancés à une époque où bien d'autres sources de bande dessinée, d'origine américaine ou européenne, étaient en vente et exerçaient une influence sur les auteurs de BD américains. Les parutions antérieures de Wilson & Company, néanmoins, furent lancées dans des territoires vierges, et produisirent une descendance qui était à n'en pas douter issue des deux œuvres disponibles de Töpffer.

Le plus évidemment « töpfferien » du lot est *Journey to the Gold Diggins of Jeremiah Saddlebags*, écrit et dessiné par les frères James A. et Donald F. Read (Jeremiah Saddlebags est le nom du personnage principal), publié en 1849 à la fois à New York et à Cincinnati dans l'Ohio. Cette aventure, dont le début se situe la même année que la « ruée vers l'or » californienne, est probablement le premier roman graphique de création américaine. (En ce qui concerne son éventuel rival, *The College Experiences of Ichabod Academicus* de 1847, piraté/réimprimé par Dick et Fitzgerald, on n'a pas encore déterminé s'il était d'origine américaine ou européenne). Non seulement *Journey to the Gold Diggins* reprend le format et la mise en page des albums de Töpffer, mais les légendes en prose sous chaque image ressemblent au style découvert dans les traductions *Bachelor Butterfly* et *Obadiah Oldbuck*.

L'influence de Töpffer ne s'arrêta pas là. La chaîne de l'influence continua à la fois avec *Quiddities of an Alaskan Trip* et un second album sur la « ruée vers l'or », *The adventures of Mr. Tom Plump*[6] qui plagiait des séquences de *Journey to the Gold Diggins*.

The Wonderful and Amusing Doings by Sea and Land of Oscar Shangai, dont l'auteur n'est identifié que par les initiales ALC, plagiait aussi des séquences de Töpffer, mais dans ce cas directement celles de *Cryptogame* (*Bachelor Butterfly* en



Couverture de l'édition Dick & Fitzgerald, d'après l'édition Wilson & Co de 1846, elle-même reprise de l'édition britannique de David Bogue.

anglais). *Oscar Shangai* est un roman graphique américain que l'on suppose avoir été produit dans les années 1850, très probablement pour l'hebdomadaire humoristique new-yorkais *The Picayune.*

Son existence nous est connue par une réédition ultérieure piratée de Dick et Fitzgerald. Comme Butterfly, Oscar Shangai part pour un voyage maritime qui est détourné ; il se retrouve prisonnier d'un sultan, porte le turban, puis organise par la suite sa propre évasion. Ensuite, il visite les entrailles d'une baleine, rencontre un lion, comme l'avait fait Butterfly. Toutefois, l'œuvre n'égale en rien celle de Töpffer, ni son humour ni son exécution.

En 1870 *Max & Moritz* de Wilhem Busch fut publié pour la première fois en Amérique. Les deux albums de Töpffer imprimés aux USA avaient été disponibles jusqu'alors presque sans interruption pendant environ trente ans. L'un des premiers fans de Busch était un jeune homme nommé William Randolph Hearst. On a beaucoup écrit à propos de l'énorme influence ultérieure de Busch sur la bande dessinée américaine, dont le plus célèbre résultat fut *The Katzenjammer Kids,* publié initialement par Hearst en 1897. Alfredo Castelli a rapporté début 2000 qu'il semble que Hearst ait négocié les droits de *Hans & Fritz* avec Busch.

Ces quelques exemples connus montrent clairement que le petit aperçu que les auteurs de BD américains eurent de Rodolphe Töpffer, via les publications de son œuvre par Wilson and Company, eut un réel impact et fit avancer les choses. Sur un forum Internet qui traite des premières œuvres de bande dessinée (PlatinumAgeComics@egroups.com), un participant a avancé l'idée que, parce qu'il ne trouvait rien de « töpfferien » dans les BD modernes, Töpffer était un génie isolé dont l'œuvre n'avait eu aucune répercussion sur la communauté des auteurs de BD, ceux-ci n'étant pas en mesure de l'imiter convenablement ni de bâtir à partir d'elle. Ce à quoi nous répondons que rien non plus « d'outcaultien » n'est visible dans les BD d'aujourd'hui, ce qui ne signifie pas que les contributions d'Outcault ou de Töpffer n'aient pas été déterminantes.

Les mythes de « la notoriété publique »

Pendant la majeure partie du XX[e] siècle, les autorités établies et reconnues de l'histoire de la bande dessinée répétèrent sans cesse aux amateurs de bande dessinée des deux côtés de l'Atlantique – particulièrement aux États-Unis – que la forme artistique de la narration graphique séquentielle était née soudainement du néant le 25 octobre 1896 sous la forme de *The Yellow Kid and His New Phonograph.* L'invention fut mise au crédit d'une seule personne, l'auteur de bande dessinée américain Richard F. Outcault.

Cette hypothétique invention de la bande dessinée en 1896 fut très vite suivie, en mars 1897, par la création d'un magazine humoristique intitulé *The Yellow Kid,* comprenant de magnifiques couvertures en couleur du Yellow Kid signées Outcault, publié par Howard Ainslee & Co., une filiale de Street & Smith ; c'était également une réimpression d'un album de bande dessinée paru le même mois sous le titre *The Yellow Kid at McFadden's Flats.*

Étant donné qu'il y avait peu de raisons de douter *a priori* de l'érudition de ces autorités de la bande dessinée, leurs proclamations qu'aucun strip de BD (sans parler des albums !) n'avait existé avant le *Yellow Kid* d'Outcault, furent admises et crues presque sans aucune contestation. Les amateurs de BD en général étaient en outre persuadés que les documents relatifs à la BD du XIX[e] siècle étaient rares et excessivement chers ; ils estimaient très faible la probabilité selon laquelle ils pourraient voir personnellement de tels documents. En conséquence, le public amateur de bande dessinée pensait avec confiance que les chercheurs spécialisés dans ce médium procédaient de la même manière que les historiens et chercheurs de n'importe quel autre domaine d'étude, c'est-à-dire qu'ils menaient une recherche de première main, en se basant sur des documents rares mais auxquels ils avaient directement accès.

Harlan Ellison, qui est considéré comme l'un des meilleurs auteurs de nouvelles actuel, par ailleurs amateur et défenseur du médium bande dessinée, a été cité dans le passé comme étant celui qui a établi que le jazz et la BD sont les deux formes d'art inventées par les Américains. Il est loin d'être le seul dans ce cas. En 1995 la Poste américaine édita des timbres commémorant le « 100ème anniversaire » de la bande dessinée. Tous ignorent que des albums de BD ont été publiés en Amérique pendant une bonne partie du XIX[e] siècle. Bon nombre de ces publications étaient soit des rééditions des premières œuvres de bande dessinée européennes, ou bien étaient inspirées et influencées par elles ; et à leur origine (pour les plus longs récits) se trouvait Töpffer.

La raison pour laquelle la recherche prit ce malencontreux virage est relativement inconnue ; il existe de nombreux signes historiques, que nous examinerons, qui auraient pu conduire dans une tout autre direction. Quelques-uns pensent que la reconnaissance d'Outcault et

Couverture de l'édition américaine publiée par Dick & Fitzgerald, vraisemblablement à la fin des années 1850, dans le format « à la Töpffer »

du Yellow Kid comme point de départ de la bande dessinée peut être attribuée à une tendance nationaliste de la part des historiens américains. C'est peut-être une explication, mais le mouvement qui fit du Yellow Kid l'origine de la BD ne découla pas seulement du manque d'attention portée aux œuvres précédant le Yellow Kid et qui émanaient de « phares » comme Töpffer, Busch, Marie Duval et Gustave Doré : ce mouvement se débarrassa tout aussi bien des premières œuvres de nombreux auteurs de BD américains, dont on ne se rappelle plus que les travaux post-Yellow Kid, ou qu'on a totalement oubliés.

Une autre alternative aux théories de la conspiration nationaliste pourrait tout simplement être que les chercheurs de la première moitié du XX[e] siècle furent tellement éblouis et captivés par les BD en couleur du dimanche et les plus récentes BD quotidiennes en noir et blanc, qui avaient explosé dans les journaux américains, et tellement submergés dans leur tentative de suivre le nombre infiniment croissant de BD consommées par le public encore plus nombreux de ces journaux, que ces chercheurs devinrent aveugles aux autres BD publiées ailleurs que dans la presse (parmi lesquelles toutes les autres publications de bandes dessinées pré-Yellow Kid).

Puisque les BD pré-Yellow Kid étaient suffisamment récentes pour être alors présentes dans toutes les mémoires, ces chercheurs peuvent avoir pensé qu'il n'était pas nécessaire de noter leur existence – que ce travail pourrait être fait plus tard – ne se rendant pas compte que ce manque pourrait être interprété pas les historiens ultérieurs comme une preuve qu'il n'y avait rien d'autre à considérer avant Outcault. Il semble qu'ils ne s'aperçurent pas que les historiens ultérieurs de la BD mèneraient leurs recherches en lisant principalement les études déjà existantes plutôt que d'essayer de les valider ou de les infirmer grâce à des recherches et des documents de première main, comme ils auraient dû le faire.

Les premiers textes historiques

À notre connaissance, l'ouvrage le plus ancien abordant la bande dessinée écrit en Amérique est *Caricature And Other Comic Art In All Times and Many Lands*, de James Parton (Harper & Brothers, New York, 1877). Les 26 chapitres de Parton couvrent l'histoire de la caricature avec des titres comme : «Parmi les Grecs », « Les Romains, les anciens Egyptiens, les Hindous, le Moyen Age », « L'art humoristique et la Réforme », « Avant Hogarth », « Hogarth et son époque », « Les Femmes et le mariage », «L'art humoristique au Japon », «La caricature française», «L'art humoristique en Allemagne », « L'art humoristique en Espagne », « L'art humoristique dans *Punch* », « La caricature américaine des premiers temps », « La caricature américaine récente», entre autres sujets traités.

Des extraits de ce livre qui fit école avaient été initialement publiés en feuilleton dans le *Monthly Magazine* de Harper en 1875. Parton reconnaît s'être largement inspiré de l'historien anglais Thomas Wright (*History of Caricature and The Grotesque*) et de l'historien français Jules Champfleury, dont la série d'articles parus dans la *Gazette des Beaux Arts*, fut par la suite développée dans une collection d'ouvrages historiques.

James Parton était un proche cousin de la femme de Thomas Nast et en tant que tel connaissait intimement le milieu professionnel des cartoonists. Quoiqu'il ne mentionne pas Töpffer, il faut également noter qu'il laisse de côté Rowlandson, dont les dessins osés auraient heurté sa sensibilité puritaine. D'ailleurs Parton consacre deux chapitres entiers à la caricature puritaine.

En 1905, L. McCardell rédigea *Opper, Outcault and Company : The Comic Supplement and the Men who Make It*, dans *Everybody's Magazine*. McCardell fait peu d'efforts pour retrouver la trace du premier supplément consacré à la BD antérieurement à l'apparition d'Outcault : *The Origins of the Species*, le 18 novembre 1894.

Bien que son essai fournisse de précieux aperçus et anecdotes, il s'enveloppe malheureusement de nationalisme américain. Il considère « le supplément BD dominical en couleur... comme un produit américain purement et simplement ». Exact sur ce point particulier, il n'en ignore ou modifie pas moins les carrières d'Américains comme Howarth, Opper et d'autres. McCardell limite et déforme à dessein des faits historiques contemporains pour les faire correspondre à sa chronologie.

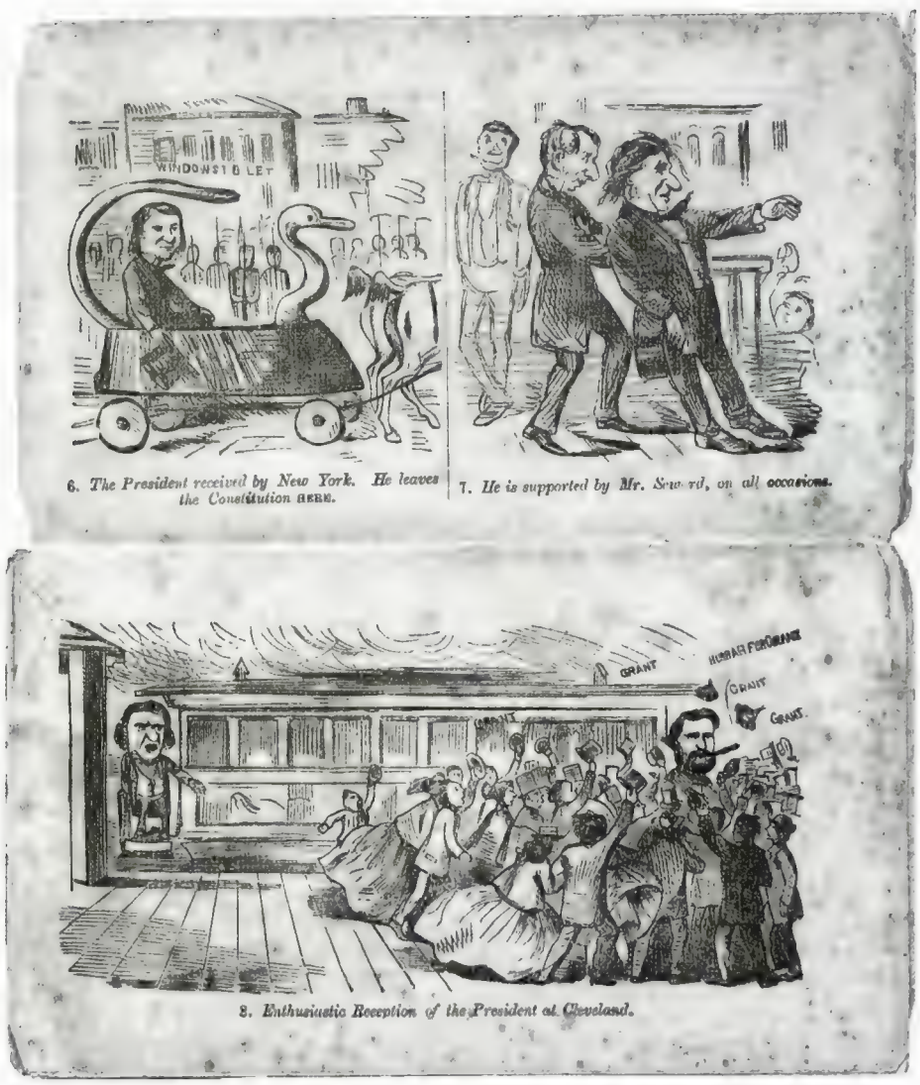
Deux personnages contribuèrent de manière importante à élever Outcault au rang qui, sans contestation, devrait être celui de Töpffer comme inventeur du médium ; il s'agit de Martin Sheridan dans *Comics and Their Creators* (Boston, 1942) et de Coulton Waugh dans *The Comics* (New York, 1947). C'est à partir de l'ouvrage de Waugh que le mythe d'un certain Yellow Kid devint une notoriété publique pendant des décennies. Et Waugh semble avoir tiré sa connaissance de Sheridan.

Un troisième ouvrage sur la bande dessinée parut dans les années 1940, *Cartoon Cavalcade* de Thomas Craven (Simon & Shuster, 1943), mais il débute par l'œuvre d'A.B. Frost de 1883 et consiste pour une grande partie en une anthologie de strips de BD et de dessins humoristiques en une planche.

Sheridan écrivait :

« La première bande dessinée n'apparut aux États-Unis que vers la fin de la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Richard F. Outcault, précédemment dessinateur pour Electric World, créa un personnage de petit voyou issu des bas quartiers et l'appela The Yellow Kid... »

À la première page de son livre *The Comics*, Waugh signale la première apparition du Yellow Kid en jaune le 16 février 1896 ; lorsque les lecteurs du *New York Sunday World* retrouvèrent après dîner leur luxueux fauteuil rouge cramoisi et relâchèrent leurs bretelles, ils trouvèrent, dans l'importante section consacrée aux dessins amusants, un trois-quart de page en couleur intitulé *The Great Dog Show in M'Googan's Avenue* et signé « Outcault ». Néanmoins, un mois plus tôt, le 5 janvier


WINDOWS TO LET
6. The President received by New York. He leaves the Constitution HERE.
7. He is supported by Mr. Seward, on all occasions.
GRANT
GRANT
GRANT
8. Enthusiastic Reception of the President at Cleveland.

The Life of Androo Johnson, *publié par Honey, à New-York, vers 1869-70. Cette parodie de voyage électoral imite la mise en page typique des albums de Töpffer chez Dick & Fitzgerald.*

1896, était apparu *Golf : The Great Society Sport as Played in Hogan's Alley* avec un grand Yellow Kid à la chemise de nuit jaune vif. On ne saurait être précis.

À la page 3, Waugh cite étonnamment Hogarth et le *Dr Syntax* de Rowlandson avant de rappeler de façon énigmatique :

« En Amérique, un grossier ancêtre de la bande dessinée moderne, "Ferdinand Flipper", publia dans un affreux hebdomadaire de New York du nom de *Brother Jonathan*, dont le premier exemplaire avait paru le 13 juillet 1839 [...], un récit en images au sujet du rude et nouveau territoire de Californie ; l'histoire était claire [...] mais ces expériences précoces étaient loin d'être des bandes dessinées dans le sens moderne du terme. »

Bien que pointant le doigt dans la bonne direction, comme nous le verrons plus bas, Waugh était imprécis sur les faits. Il ne fait aucune mention de Töpffer.

Cet ouvrage de Waugh, avec ses erreurs et ses oublis, a été recopié encore et encore par ceux qui souhaitaient écrire au sujet de la bande dessinée sans avoir à effectuer de véritables recherches. Mais, bien que le chœur ait été, jusqu'à une époque récente, du côté des supporters du Yellow Kid, des allusions à Töpffer et aux éditions américaines du XIX[e] siècle de *Obadiah Oldbuck* et de *Bachelor Butterfly* apparurent occasionnellement, même si ce fut souvent dans le contexte de livres qui n'avaient rien à voir avec la bande dessinée.

La même année que celle où Coulton Waugh fit paraître *The Comics*, Hellmut Lehmann-Haupt, conservateur des livres anciens à la Columbia University Library, écrivit au sujet des origines des strips et des albums de bande dessinée dans *Illustrators of Children's Books*, compilé par Bertha Mahony, Louise Latimer et Beulah Folmsbee [7]. Nous n'avons cependant trouvé aucune mention de cet essai dans les ouvrages historiques ultérieurs. Tous les historiens américains de la bande dessinée se sont appuyés sur Waugh, qui lui-même s'est appuyé sur Sheridan. Lehmann-Haupt a malheureusement été ignoré pendant longtemps.

Dans la première partie, au chapitre 8, intitulé « Animated Drawing », Lehmann-Haupt parle des 25 millions de comic books vendus alors par mois en Amérique :

« La bande dessinée est un instrument, un moyen d'expression graphique ; le récit d'une histoire au moyen d'une séquence d'images, chacune d'entre elles représentant une étape dans la succession et la progression du cours de l'histoire. C'est en quelque sorte une technique d'animation, la photographie en moins, utilisant directement le dessin sur papier. Le film d'animation, que nous lisons projeté sur un écran au rythme de 24 images par seconde, est un enregistrement complet, continu et réaliste du monde visible et tangible en mouvement. La bande dessinée est une sélection, n'ayant pas recours à un maximum mais à un minimum de vues enregistrées afin de véhiculer de manière convaincante et avec succès le développement d'une histoire en images. »

Haupt fait quelques considérations générales sur la *Bible* de Bamberg du IX[e] siècle considérée comme une bande dessinée, le *Livre de Joshua* du X[e] siècle et la colonne Trajan érigée à Rome au II[e] siècle parmi d'autres antécédents. Nous arrivons ensuite à la page 205, et sa section (illustrée) sur Rodolphe Töpffer :

« Dans les années 1830 et 1840 il créa une série de livres en images – *Histoire de M. Jabot*, Genève, 1833 ; *Histoire de M. Crépin*, Genève, 1837 ; *Histoire de M. Vieux Bois*, 1837 ; *Le Docteur Festus*, 1840 – qui peuvent être considérés comme les authentiques débuts de la bande dessinée moderne. Il préférait dessiner directement sur la pierre lithographique et il adorait la reproduction rapide et comparativement plus fidèle de ses traits de plume. Ce n'est sans doute pas une pure coïncidence si les premières bandes dessinées modernes à donner un rôle au dessin séquentiel étaient originaires de la

Mr. Saddlebags so amuses the crew, that they agree to let him off on condition he becomes one of them
The pirate being taken by a man of-war, Mr. Saddlebags is made prisoner.
41

Jeremiah Saddlebags, *1849, extrait.*

Suisse démocratique et de la France républicaine. «

Lehmann-Haupt ne connaissait pas l'exemplaire américain de 1842 de Töpffer paru en Amérique, ni ne savait que Töpffer avait réalisé sa première version de l'*Histoire de M. Vieux Bois* plus tôt, en 1827.

Lehmann-Haupt avait tiré une partie de son essai d'une série d'articles de Max Gaines, le fondateur d'E.C. Comics, parus dans *Print* (vol. 3, n°2, été 1942 et vol. 3, n°3, 1943) et intitulés *Narrative Illustration : The Story of The Comics et More About The Comics*, qui eux-mêmes s'inspiraient de Sheridan mais avec un important développement sur les origines européennes de la bande dessinée. Gaines allait plus loin lorsqu'il expliquait : « Avec l'introduction de nouvelles méthodes d'impression, comme la gravure et autres méthodes semblables, l'occasion d'une diffusion plus large survint.

» Les commentaires sociaux piquants de William Hogarth (1697-1764) dans des œuvres telles que *The Rake's Progress* donnèrent à la caricature un nouvel élan. [...] Les grands caricaturistes du XVIII[e] et XIX[e] siècles étaient passés maîtres dans l'utilisation de séquences de planches, exactement comme dans la bande dessinée moderne. James Gillray (1757-1815), maître des journaux politiques grand format, faisait la satire des propriétaires terriens dans ses séries sur la chasse. Les autres grands de cette période étaient Thomas Rowlandson (1756-1827) qui se servait de bulles de texte, et le célèbre George Cruikshank (1792-1878) qui aiguisait sa plume sur les princes, la cour et les gens.

» En France et en Allemagne, aussi bien qu'en Angleterre, les artistes produisaient des contes en image pour le peuple. Parmi eux il y avait Honoré Daumier (1808-1879) et ses dessins humoristiques, *Les Travaux d'Hercule* de Gustave Doré, publié à Paris en 1847 lorsqu'il avait quinze ans, et *Les Amours de M. Vieux Bois* de Rodolphe Töpffer, 1860 [...]. »

» Le premier essai de Gaines dans *Print* fut aussi publié sous la forme d'une brochure autonome donnée et distribuée à l'occasion d'une importante exposition intitulée *The Comic Strip, its Ancient and Honorable Lineage and Present-Day Significance* qui eut lieu au National Arts Club, 15 Gramercy Park, New York City, du 26 mars au 17 avril 1942, et parrainée par l'American Institute of Graphic Arts dirigée par Mademoiselle Jessie Gillespie Willing. À l'origine, il avait été prévu que l'exposition voyagerait aux États-Unis, mais il semble qu'elle n'ait jamais quitté son lieu d'origine, à cause de l'avènement de la Seconde Guerre mondiale. L'exposition « mettait en avant pour la première fois une histoire de l'art narratif, depuis la première histoire en image connue jusqu'à la bande dessinée du XX[e] siècle. » On se demande si les histoires en image de Töpffer faisaient partie de l'exposition. Le texte de Gaines suggère que oui, même si ce dernier semble n'avoir pas eu connaissance de la chronologie des premières publications de Töpffer.

Avant Lehmann-Haupt, William Murrell et son *History of American Graphic Humor* en deux volumes attirèrent l'attention de quiconque s'était intéressé à l'origine de la présence de Töpffer en Amérique. Dans le Volume I, 1745-1865, publié en 1933 par le Whitney Museum of American Art, New York, Murrell écrit à la page 164 :

« Dans la partie « Humour américain ancien » de la classification des catalogues des libraires on trouve de temps en temps *The Adventures of Bachelor Butterfly* et *Obadiah Oldbuck in Search of a Bride*, 1846. Ces deux petits volumes à l'aspect d'albums contiennent chacun quelque deux cents excellentes illustrations comiques, et les textes imprimés en bas de chaque page éclairent les bouffonneries du héros. Mais ces dessins sont l'œuvre du célèbre suisse Rodophe Töpffer, et les ouvrages classés à « Humour américain ancien » sont en réalité des éditions pirates en anglais. Il est vrai qu'il n'y a aucune indication de cela dans les albums, et seuls les familiers de l'œuvre de Töpffer auront levé un sourcil interrogateur. »

Murrell ignorait que la date de 1846 s'appliquait à juste titre à *Bachelor Butterfly* et pas à *Obadiah Oldbuck*, et que les mots « in Search of a Bride » provenaient d'une publicité et ne constituait pas le véritable titre.

Töpffer semble ne pas avoir été connu de certains maîtres de la bande dessinée du tournant du siècle. Le père fondateur de la bande dessinée de presse en Amérique, James Swinnerton, dit dans un entretien publié dans *Editor & Publisher* (juillet 1934) au sujet des premières bandes dessinées parues dans les journaux des années 1890 :

« La gravure sur zinc venait de remplacer les vieilles plaques de craie et ce changement suscita une véritable ruée ; le nouveau procédé autorisait plus de liberté et de rapidité dans la reproduction des dessins à la plume et à l'encre [...] À cette époque nous ne jurions que par Zimmermant, Opper et les autres représentants de « l'école grotesque » qui illustraient des textes humoristiques. Mettre des bulles montrant ce que les personnages disaient n'était pas à la mode, car on pensait que cela avait été enterré avec l'Anglais Cruikshank ; mais arriva le supplément bande dessinée [des journaux], et avec le Yellow Kid d'Outcault les bulles refirent leur apparition et remplirent littéralement le ciel des BD. »

Extrait de Quiddities of an Alaskan Trip, *par W. H. Bell, publié en 1873 par G.A. Steel & Co, Portland (Oregon).*

Legman Gershon a donné un intéressant article sur l'histoire de la bande dessinée dans un obscur journal américain, *American Notes and Queries* (janvier 1946) ; intéressant car il identifie Dick & Fitzgerald à New York comme l'un des premiers éditeurs de bande dessinée, et parce qu'il demeure la seule source connue à avoir listé l'ensemble des sept albums graphiques de Dick & Fitzgerald à partir de leur catalogue de 1878 :

« Trois des illustrations de *M. Vieux-Bois* [apparaissant] plus tard dans *Obadiah Oldbuck*, sont reproduites par Ernst Schur dans *Kunst und Kunstler* (Berlin, vol. 7, 1909, pp. 502-503 et 506), mais plusieurs [autres] séquences n'apparaissent pas dans *Oldbuck*, suggérant que l'une ou l'ensemble des éditions pirates pourrait être abrégée.

» Oldbuck mis à part, le lien entre ces éditions originales et les réimpressions ultérieures (Dick & Fitzgerald) m'est inconnu, mais les possesseurs d'exemplaires seront en mesure de le déterminer très facilement :

» *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck.* Où sont présentés son irrésistible passion pour son amoureuse, son total désespoir lorsqu'il la perd, ses cinq tentatives de suicide et ses étonnants exploits dans la recherche de l'être aimé. Enfin son succès final. New York : Dick & Fitzgerald éditeurs, 18 Ann Street, (1846 ?), 80 p., oblong.

» Le reste est cité à partir du catalogue de Dick & Fitzgerald de 1878. Les titres alternatifs ne sont pas obligatoirement ceux apparaissant sur les œuvres imprimées ; Oldbuck – même page de titre que cité plus haut – est présenté ainsi :

» *The Mishaps and Adventures of Obadiah Oldbuck.* Présente les contrariétés, déceptions, calamités, épreuves, peurs, changements, tours et détours par lesquels sa cour fut reçue. Présente également le problème de son costume et ses épousailles avec son amoureuse [etc.]

» *The laughable Adventures of Messrs. Brown, Jones and Robinson.* Montre où ils allèrent, et comment ils y allèrent, ce qu'ils firent, et comment ils le firent. Illustré de presque 200 gravures comiques saisissantes. [Un catalogue ultérieur ajoute « Par Richard Doyle »]

» *The Courtship of Chevalier Sly-Fox Wykoff.* Présente ses déchirantes, étonnantes et tout à fait merveilleuses aventures amoureuses avec Fanny Elssler et Miss Gambol.

» *The strange and wonderful Adventures of Batchelor Butterfly* [sic]. Montre comment sa passion pour l'histoire naturelle élimina totalement le tendre sentiment implanté dans sa poitrine ; détaille également ses voyages extraordinaires par mer et terre. (L'ouvrage est imprimé sur du beau papier avec beaucoup de soin, et est l'œuvre graphique la moins chère publiée en Amérique. Prix : 30 cents.) [NB : apparemment les pirates n'avaient pas honte.]

» *The comic Adventures of David Dufficks* (Illustré de plus de 100 gravures amusantes.)

» *The extraordinary and mirth-provoking Adventures by Sea and Land, of Oscar Shangai.* (Toutes racontées dans une série de presque 200 des plus risibles, railleuses, provocantes, étranges, impertinentes et croustillantes gravures jamais rassemblées sur les feuilles d'un seul livre… Prix : 25 cents.)

» J'ignore quel peut bien être le premier strip, planche ou album de bande dessinée créé par un artiste né en Amérique. Les éditions suisses originales sont très peu nombreuses et il semble que Dick & Fitzgerald aient utilisé l'édition complète de 1846-47, ce qui daterait ces réimpressions de quatre années après le *Brother Jonathan* de 1842.

Il est possible que les bandes dessinées américaines se soient inspirées de Töpffer, mais un rapide coup d'œil à la *History of American Graphic Humor* de Murrell permet de découvrir un certain nombre d'artistes américains qui produisaient, dans les années 1830 et avant, un matériel qui peut être appelé à juste titre de la bande dessinée. »

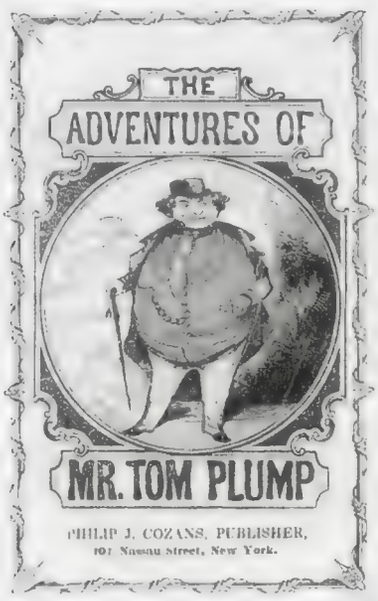
Ces précisions de Legman répondent à une lettre de Clifford Shipton, publiée dans un numéro précédent, qui tentait déjà de recenser quelques anciennes BD américaines et demandait à être informé de tout complément à cette courte bibliographie.

Il nous reste à retrouver des exemplaires des albums de bande dessinée cités ci-dessus pour déterminer ce qu'ils sont. On ne saurait écarter *a priori* l'hypothèse terriblement excitante que la plupart, sinon tous, pourraient être antérieurs aux albums de Töpffer.

Legman expose plus loin :

« Une décennie avant qu'elles n'arrivent dans les journaux américains en 1894, les histoires drôles en image avaient été reconnues comme un genre totalement naturel par un bon nombre d'artistes américains : A.B. Frost (*Stuff and Nonsense*, New York, 1884-88), E.W. Kemble et probablement d'autres.

» Le terrain pour l'avènement de l'album de bande dessinée en Amérique fut prêt lorsque les almanachs humoristiques, qui commencèrent avec l'*American Comic Almanac* de Charles Ellms (Boston, 1831), créèrent une demande de dessins humoristiques dans des ouvrages brochés plutôt



Album publié en 1850, à New-York, par Huestis & Cozens, sur les mésaventures d'un participant à la ruée vers l'or de 1849.

que dans les journaux grand format. Les cartoons (illustrations de plaisanteries et de scènes d'humour statique) continuèrent dans la tradition de l'illustration de livre, alors que la caricature devint une caractéristique des journaux et des magazines qui, plus tard, s'ouvriraient à leur tour au *cartoon*.

» La bande dessinée – impliquant une action continue à travers une série de dessins – combinait sous forme d'un album les motifs répétés de la frise, le conte pour enfants, la présentation du livre de charme, le format de l'almanach humoristique et la forme européenne émergente de l'histoire à rebondissements (comme dans les œuvres de Töpffer). Il semble que 1946 coïncide, pour l'Amérique, avec son centenaire. »

Après un examen plus attentif des allégations de Gershon au sujet des sept albums éventuels de Töpffer, il devient clair que Legman se servait d'informations de seconde main erronées. Il est probable qu'il ne vit aucun des autres cinq albums sur lesquels il avait discouru, même s'il semble qu'il ait eu connaissance des deux authentiques Töpffer.

En ce qui concerne les autres albums, les artistes/auteurs sont seulement connus dans les quelques cas que nous avons mentionnés précédemment, mais leurs styles ne peuvent être confondus avec celui de Töpffer. Ces autres albums démontrent réellement, néanmoins, l'influence du Suisse.

From Cave Painting to Comic Strip de Lancelot Hogben [8] prétend couvrir la « communication humaine » depuis 20 000 avant J.C. jusqu'à aujourd'hui. Cependant lorsqu'il arrive à la bande dessinée, il s'en remet à l'ouvrage de Coulton Waugh et reconduit le mythe de Waugh entourant le Yellow Kid en tant qu'origine de la bande dessinée.

Le mythe renforcé

Plus près de nous, le très cité *Comic Art in America* de Stephen Becker (1959, New York) ne fait aucune mention de Töpffer, tirant largement ses références de Waugh. Ce livre, à son tour, fut utilisé par un nombre incalculable d'historiens en Amérique qui renforcèrent le mythe d'Outcault. Il mentionne pourtant, à la page 5, comme en passant :

« L'un des précurseurs de la bande dessinée américaine fut Ferdinand Flipper, qui fit son apparition en 1839 dans un hebdomadaire new-yorkais. »

Nous en dirons un peu plus sur Ferdinand Flipper plus loin dans cet essai.

The Funnies : An American Idiom fut dirigé par David White et Robert Abel [9] ; malgré toute son érudition, en particulier dans la chronologie approfondie de Clark Kinnaird, il ne fait aucune mention de Töpffer.

Au milieu des années 1960 Ellen Wiese publia un livre intitulé *Enter the Comics*[10]. Wiese écrivait :

« Avec l'invention de l'histoire en image par Töpffer, le médium graphique élargit ses ressources : il s'appropria du langage verbal la propriété de se développer dans le temps, conférant ainsi aux arts visuels un potentiel qui était pratiquement incalculable. »

Elle traduisit aussi *Monsieur Crépin* en anglais pour la première fois, en faisant ainsi la quatrième histoire de Töpffer à être traduite (au prix d'une déformation des mises en page originales de Töpffer). Avant l'œuvre monumentale de Kunzle, ce fut le meilleur livre publié en Amérique consacré à l'étude de Töpffer.

La reconnaissance de Töpffer par le milieu érudit de la bande dessinée n'était pas encore acquise.

En 1967 deux remarquables livres européens firent leur apparition en Amérique, qui abordaient brièvement l'influence de Töpffer sur les origines de la bande dessinée moderne. C'était :

The Penguin Book of Comics par George Perry et Alan Aldridge, qui avait une vision tout à fait juste et bien équilibrée de la dimension internationale de la bande dessinée.

A History of the Comic Strip de Pierre Couperie et Maurice C. Horn.

Dans ces deux livres Töpffer bénéficie d'un peu plus que d'un paragraphe ou deux. Mais le dernier de ces livres met en avant le concept « de la naissance de la bande dessinée qui aurait été créée aux États-Unis ».

The Unembarressed Muse : The Popular Arts in America de Russel B. Nye [11] était « une histoire très complète de la littérature et du spectacle américains destinés à la consommation de masse : le théâtre, la fiction (les westerns, les romans policiers, la science-fiction), les romans bon marché, les albums et strips de bande dessinée, la musique populaire, la radio et la télévision, le cinéma. »

Russel B. Nye était un éminent professeur d'Anglais à la Michigan State University (MSU) qui avait gagné le prix Pulitzer en 1945 pour sa biographie de George Bancroft. Composée de plus de 100 000 objets, sa collection devint le noyau de la collection d'art de bandes dessinées à la MSU, conservée depuis plus de vingt ans maintenant par Randall Scott. La MSU possède un jeu complet des éditions originales de Töpffer en français de même qu'un rarissime exemplaire coloré à la main de *The Comical Adventures of Beau Ogleby*, publié en Angleterre par Tilt & Bogue, traduction anglaise de l'*Histoire de M. Jabot* de Töpffer.

Au chapitre neuf, intitulé *Fun in Four Colors : the Comics*, Russel Nye écrit clairement :

« Les récits racontés par l'image, bien sûr, sont plus anciens que l'imprimerie, mais la bande dessinée dans sa forme moderne trouve son origine dans les séquences dessinées de la fin du XX[e] siècle. L'auteur de BD Rodolphe Töpffer a produit *Les aventures de M. Vieuxbois*, *M. Cryptogramme*, et de *M. Jabot* en 1846. »

Nye continue en parlant de *Max and Moritz* de Busch (Allemagne), *La Famille Fenouillard* de Christophe (France), *Weary Willy and Tired Tim* (Angleterre), etc. Il note également les débuts de *Judge* (1881), de *Life* (1883) et de *Puck* (1887) qui « stimulèrent l'intérêt vis-à-vis de la bande dessinée et donnèrent une forma-

Cet album reprend nombre de situations empruntées à Mr Cryptogame.

tion aux Américains. Dans les années 1890 tous les éléments essentiels à la bande dessinée – un récit raconté par une série de dessins interdépendants et contenant les dialogues nécessaires pour faire progresser l'action – étaient présents, et bien développés, aux États-Unis. »

Cependant, après avoir noté tout cela et plus, il écrit ensuite :

« Le premier strip dans un journal américain à paraître régulièrement fut probablement la BD animalière de James Swinnerton *Little Bears and Tigers*, qui parut dans le *San Francisco Examiner* en 1892 [...]. Richard Outcault dessinait une série sur la vie dans les quartiers pauvres de la ville, dans des lieux comme « Hogan's Alley », « McGoogans's Alley » ou « Casey's Alley », où figurait un gamin chauve et édenté, vêtu d'un sac de farine qui, à cause d'une erreur d'encrage, devint jaune vif. L'apparition du Yellow Kid le 16 février 1896 marqua le réel commencement de la bande dessinée ».

Nye mentionne dans sa bibliographie qu'il a tiré ses sources de Waugh, Becker, Murrell, Sheridan, Craven, etc., et note également qu'il a « considérablement puisé « dans *A History of the Comic Strip* de Couperie et Horn, ouvrage fidèle au mythe du Yellow Kid, comme on l'a vu.

Reinhold Reitberger et Wolfgang Fuchs notent sans plus d'explication dans *Comics : Anatomy of a Mass Medium*[12] :

« La naissance de la bande dessinée peut être recherchée dans l'appât du gain. Il y eut un précurseur dès 1843, lorsque Wilson & Company, une entreprise spécialisée dans les ouvrages romanesques populaires, publia une espèce de bande dessinée appelée *The Adventures of Obadiah*. Les dessins n'étaient pas aussi artistiques qu'ils le sont aujourd'hui, et ne contenaient pas de bulles de texte. *Obadiah Oldbuck* est un ancêtre des héros de bande dessinée d'aujourd'hui, mais reste une figure isolée dans l'histoire de la littérature populaire américaine. Plus d'un demi-siècle s'écoula avant que l'idée des bandes dessinées renaisse. »

Reitberger et Fuchs commettaient une légère erreur quant à la date et au titre, et une grosse erreur au sujet d'*Obadiah Oldbuck* en pensant qu'il était une figure isolée et américaine, car ils ne savaient pas que Töpffer était l'auteur. Mais au moins cette première bande dessinée publiée en Amérique apparaissait dans les années 1840 plutôt qu'en 1897, en sorte que leurs connaissances erronées étaient en avance par rapport à l'histoire que l'on racontait en général à l'époque.

En 1974, Jerry Robinson, dans un livre qui fit autorité et fut largement utilisé en Amérique, *The Comics*[13], écrivait :

« Töpffer est considéré par certains historiens comme l'inventeur de l'histoire en image, comme il le dit lui-même, et par conséquent comme le père de la bande dessinée d'aujourd'hui. »

Plus loin Robinson cite assez longuement les propos de Töpffer relatifs aux « histoires en estampes » et conclut :

« Ce que Töpffer définissait, bien sûr, c'était la BD d'aventure continue d'aujourd'hui. Il peut également être considéré comme l'ancêtre du cinéma, les deux formes d'art ayant eu un remarquable développement parallèle.

Il est également intéressant de noter [...]l'égale capacité de Töpffer pour écrire et pour dessiner – une combinaison de talents qui s'avéra si importante dans le développement de la bande dessinée. »

Cependant, les chercheurs américains semblèrent faire peu de cas de ce qu'avait écrit Robinson. Le *Backstage at the Strips* de Mort Walker [14] débute son tour d'horizon par le mythe de la chemise de nuit jaune du Yellow Kid, sans faire aucune mention de quoi que ce soit se passant avant.

En 1977 le très attendu *Smithsonian Collection of Newspaper Comics* de Bill Blackbeard et Martin Williams fut publié. Puisque son sujet était clairement limité aux bandes dessinées des journaux américains à partir de la moitié des années 1890, on peut lui pardonner de ne pas soulever la question des bandes dessinées d'autre nature ou provenance.

The International Book of Comics de Denis Gifford [15], largement diffusé dans les cercles bédéphiles américains, est remarquable pour son évident mépris envers Rodolphe Töpffer, alors que pratiquement chaque grand créateur de bande dessinée du monde entier est évoqué. Le nationalisme semble être la seule raison pouvant expliquer une telle négligence.

En fait, pendant les années 1980 et une grande partie des années 1990, les principaux livres sur l'histoire de la bande dessinée américains – comme *Great History of Comic Books* de Ron Goulart [16], *The Comic Book in America* de Mike Benton [17], *Comics as Culture* de Thomas Inge [18], *The Art of The Funnies* [19] et *The Art of The Comic Book* [20] tous deux de Robert C. Harvey, *Comic Book Culture : An Illustrated History* de Ron Goulart [21] - ne feront absolument aucune mention de Töpffer, si même ils s'intéressent à la bande dessinée du XIX[e] siècle.

Un nouveau départ

Cependant, quelques faibles lumières sont restées allumées au cours de ces deux dernières décennies dans les livres d'histoire de la bande dessinée rédigés en anglais.

America's Great Comic-Strip Artists de Rick Marschall [22] prêta quelque attention à l'influence de Töpffer sur la bande dessinée en faisant allusion à son *Essai de physiognomonie* :

« Il y a plus de 150 ans [...] Töpffer observa que les artistes pouvaient suggérer des choses quant à la personnalité des gens par de simples traits et suggérer des choses quant à l'attitude des gens en changeant ces traits. Aujourd'hui [des artistes comme] Charles Schulz [...] redécouvrent la vérité apparemment simple et la puissance créatrice de cette théorie [...] »

The History of the Comic Strip, Volume 2 : *The Nineteenth Century*, de David Kunzle [23] en 1990 contient un très important chapitre sur Töpffer, bien que Kunzle ne semble pas connaître les parutions américaines. Après le *Enter the Comics* de Wiese (1965), ce livre reste le plus important travail pour ceux qui, se limitant à la langue anglaise, étudient les bandes dessinées européennes de Töpffer et la plupart des autres créateurs européens de bande dessinée, dans la période précédant la domination de l'histoire de la BD par le Yellow Kid d'Outcault.

Comics : An Illustrated History d'Alan et Laurel Clark [24] mentionne Töpffer à la page 92 dans un court paragraphe accompagné d'un petit échantillon de son travail pour *Le Docteur Festus*.

Understanding Comics de Scott McCloud [25] mentionne Töpper à la page 17 en ces termes : « Le père de la bande dessinée moderne est à bien des égards Rodolphe Töpffer, dont les histoires en images légèrement satiriques, réalisées dans les années 1830-1845, montrent des dessins à l'intérieur de cases et, pour la première fois en Europe, jouent sur l'interdépendance du texte et de l'image. [...] [Son] apport pour comprendre la bande dessinée est considérable, ne serait-ce que parce qu'il a pressenti que tout en n'étant ni vraiment dessinateur ni vraiment écrivain, il avait créé un moyen d'expression qui tenait du dessin et de l'écriture sans être réductible à chacun d'eux : un langage autonome »

Dans son livre *The Comic Strip Century, Volume one* [26] Bill Blackbeard écrit :

« L'idée d'histoires plus longues éditées en marge du marché de l'imagerie et publiées sous la forme d'ouvrages brochés, ne rencontra pas vraiment de succès jusqu'à ce qu'un certain Rodolphe Töpffer commençât à publier son œuvre [...] sous les éloges du public [...] »

Comics, Comix and Graphic Novels [27] de Roger Sabin veut « explorer l'histoire de la bande dessinée en Angleterre et aux États-Unis », évitant ainsi de manière commode toute mention des sources d'origine en dehors de cette étroite limite. Si ce n'est que trois des bandes dessinées de Töpffer furent publiées en anglais et en Angleterre ; on doit donc rejeter le chapitre un « The Pioneers » comme relevant, une fois encore, d'un nationalisme malavisé.

Dans son excellent *Comic Strips and Consumer Culture* [28], l'historien de la bande dessinée australien Ian Gordon cite Töpffer comme étant un élément « de la préhistoire européenne de la bande dessinée ». Il souligne succinctement que « la plupart des historiens de la bande dessinée [...] comme Maurice Horn avancent que la mise en page physique des planches de bande dessinée, les bulles de texte, les personnages récurrents » est ce qui « les distingue des premières formes graphiques et les rend de façon unique américaines. [...] L'argument de Horn selon lequel les images et les mots agissent de manière combinée seulement lorsque le texte est inclus dans le cadre, simplifie la construction du sens dans la bande dessinée. Töpffer et Busch, de manières différentes, renforcèrent le lien entre le texte et l'élément graphique, et la méthodologie de Horn l'empêche de remarquer leur contribution. »

Töpffer méritait assurément son propre chapitre dans le récent ouvrage historique qui a fait date *Forging A New Medium*, dirigé par Charles Dierick et Pascal Lefèvre [29]. Thierry Groensteen y fournit un puissant argument selon lequel Töpffer « réinventa « par essence la bande dessinée, même si ici, en Amérique, nous trouvons difficile de croire qu'il accomplit un tel exploit » dans l'ignorance complète du travail de ses prédécesseurs [30] ».

En fait, *Forging A New Medium* a atteint le but qu'il s'était fixé de susciter un fort et nouvel intérêt pour les origines de la bande dessinée. Grâce à cet important événement, au groupe de discussion électronique PlatinumAgeComics, à l'ouvrage innovant de Kunzle dès 1990 ainsi qu'aux essais de Beerbohm sur les bandes dessinées du XIX^{e}, dans le récent *Overstreet Comic Book Price Guides* (1997-2000), lentement s'est réveillé en Amérique le désir de regarder au-delà du gosse de rue d'Outcault, vers les vraies origines plus lointaines de la bande dessinée.

Pour avoir la chance de lire par vous-mêmes une grande partie de l'édition américaine de *The Adventures of Obadiah Oldbuck*, allez sur www.reuben.org/evry.obadiah.html.

Les auteurs accueilleront toute correction factuelle, aussi bien que toute information sur la bande dessinée américaine du XIX^{e}. Ce texte n'est peut-être encore que la partie visible d'un iceberg... ■

Traduit de l'anglais par Didier Gaboulaud

[1] *Forging a New Medium*, VUB University Press, Bruxelles, 1998, p. 92.

[2] Environ 50 centimes actuels (NDT).

[3] *History of the Comic Strips, Volume 2 : The 19th Century*, p. 65.

[4] Fin des années 1860 – début des années 1870, Haney, New York.

[5] 1873, G.A. Steel & Co., Portland, Oregon.

[6] Publié en 1850 par Philip J. Cozans, New York.

[7] Horner Book Inc., Boston, 1947.

[8] Chanticleer Press, New York, 1949.

[9] Macmillan, 1963.

[10] University of Nebraska Press, 1965.

[11] The Dial Press, New York, 1970.

[12] Little Brown1971.

[13] G.P. Putnam's Sons, New York1974.

[14] Mason Charter, New York, 1975.

[15] Hamlyn Publishing Group, 1984.

[16] Contemporary Books, 1986.

[17] Taylor Publishing, 1989.

[18] University Press Of Mississipi, 1990.

[19] University Press Of Mississipi, 1994.

[20] University Press Of Mississipi, 1996.

[21] Collector's Press, 2000.

[22] Abeyville Press, 1989.

[23] University of California Press, Berkeley, 1990.

[24] Green Wood, 1991.

[25] Kitchen Sink, 1993.

[26] Kitchen Sink, 1995.

[27] Phadon Press, 1996.

[28] Smithsonian Institution, 1998.

[29] Vubpress, Bruxelles, 1998.

[30] Note de Thierry Groensteen : « *En fait de prédécesseurs ignorés, je parlais en l'occurrence, des manuscrits enluminés du Moyen-Age. L'influence des caricaturistes anglais sur Töpffer est avérée, et je l'ai moi-même soulignée d'abondance* ».

La Grande Traversée

L'article de Robert Beerbohm et Doug Wheeler qu'on vient de lire nous force à repenser la question de la double origine, européenne puis américaine, de la bande dessinée. Il apparaît clairement que la bande dessinée américaine n'est pas née par génération spontanée, mais en toute connaissance des antécédents européens. Cette connaissance était loin de se limiter aux œuvres de Töpffer. S'il est encore trop tôt, en l'état de nos recherches, pour raconter dans le détail l'histoire des échanges précoces entre les deux continents, je donnerai brièvement ci-dessous quelques informations réunies grâce à la liste de discussion PlatinumAgeComics, sur internet, qui se consacre à l'étude de la bande dessinée avant 1930. Ces informations concerneront plus particulièrement l'exportation, vers les États-Unis, des bandes dessinées d'origine allemande et française.

Wilhelm Busch est, avec Töpffer, l'autre grande figure du XIX[e] siècle européen. Ses albums aussi ont connu une édition américaine, le premier en date ayant été *The Flying Dutchman, or The Wrath of Herr Von Stoppelnoze* en 1862, tandis que la première sortie américaine de *Max und Moritz*, plusieurs fois rééditée par la suite, est de 1870, de cinq ans postérieure à leur création.

Il n'est pas interdit de penser que c'est le succès des *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks, inspirés, comme l'on sait, de *Max und Moritz*, qui, au tournant du siècle, encouragea les patrons de journaux à recruter de préférence des dessinateurs fraîchement émigrés d'Allemagne, tels Henry Mayer (dit Hi Mayer, émigré en 1886 et qui pratiquait davantage le dessin d'humour que la BD) et Charles William Kahles (émigré en 1884, et qui sera l'auteur de *Hairbreadth Harry*) ou d'ascendance allemande, tels Carl Edward Schultze (*Foxy Grandpa* en 1900) ou Harold Knerr.

Cette greffe, d'ailleurs, ne fut pas toujours couronnée de succès. Ainsi le *Chicago Tribune*, soucieux de devancer son concurrent direct le *Chicago American*, et peut-être aussi de proposer un supplément comics de bon goût, susceptible de concurrencer celui du *New York Herald*, ouvrit-il ses pages, à compter du 29 avril 1906, non seulement à Lyonel Feininger, mais aussi à Lothar Meggendorfer, Karl Pommerhanz et Hans Horina, qui envoyaient leurs dessins depuis l'Europe où l'éditeur, James Keeley, était allé leur faire signer des contrats. Mais l'expérience fut de courte durée puisqu'elle se termina après moins d'un an, le 20 janvier 1907, avec le dernier épisode de *Wee Willie Winkie's World* de Feininger — Hans Horina poursuivant alors seul sa collaboration. Le travail fourni par les caricaturistes münichois avait été jugé trop intellectuel par le public, et désuet quant à la forme (peu de bulles et de héros récurrents).

Pour qu'on aille chercher des dessinateurs en Allemagne, il fallait que la réputation de ceux-ci fut bien établie. Nul doute que les émigrants avaient répandu l'œuvre de ces maîtres caricaturistes, et que certains se faisaient envoyer des journaux par leur famille restée au pays. Mais les éditeurs allemands eux-mêmes n'y étaient pas pour rien. Ainsi Braun & Schneider, éditeurs des *Münchener Bilderbogen* — équivalent germanique de nos Images d'Épinal (lire ci-après l'étude d'Eckart Sackmann) — avaient tenté très tôt de pénétrer le marché américain. Nous savons en particulier qu'un millier d'images furent expédiées de Münich à Philadelphie en 1857, commercialisées sous le nom de « Philadelphia Picture Sheets » par la société John Weih & Co.

En sens inverse, le grand magazine américain *Puck* (1876-1918), fondé et publié par un émigrant d'origine autrichienne, Joseph Keppler, connut une édition allemande dès l'année de sa création. En l'état des recherches, des doutes subsistent quant au fait que cette édition était publiée en Amérique, à destination de la communauté germanophone, et partiellement exportée vers l'Allemagne, où si ces deux éditions (l'édition américaine de langue allemande, et l'édition diffusée sur le sol allemand) étaient distinctes. Quoi qu'il en soit, *Puck* parut régulièrement en allemand jusqu'en 1899. De même, une édition anglaise fut publiée dès mars 1877 et dura jusqu'à l'extinction du titre original, en 1918.

(*Puck* avait été précédé par au moins un autre magazine satirique new-yorkais en langue allemande, qui répondait au titre de *Schnedderreddengg*. Doug Wheeler en possède différents numéros datés de 1875. On y trouve déjà, parmi d'autres cartoonists, plusieurs des artistes qui s'illustreront dans *Puck*.)

Au nombre des principaux dessinateurs publiés dans *Puck* figureront Frederick Burr Opper (1857-1937, d'origine autrichienne), Charles Jay Taylor (1855-1929), F.M. Howarth (ca 1870-1908) et Jaw, pseudonyme de James Albert Wales, qui devait lui-même fonder *Judge* en 1881, s'entourant lui aussi d'artistes d'origine germanique. Par ailleurs, un certain nombre d'histoires de Wilhelm Busch furent reprises dans le *Puck* des premières années. Howarth, au style si particulier, semble avoir été influencé directement par Emil Reinicke, l'un des piliers des *Fliegende Blätter*. Vers 1900, on estime à 10 % la part du tirage des *Fliegende Blätter* qui partait pour les États-Unis.

L'influence des dessinateurs français fut assurément bien moindre que celle de leurs collègues allemands, mais on ne saurait la tenir pour nulle.

L'Imagerie Pellerin, à Épinal, publia (probablement vers 1895) une soixantaine d'images avec les textes traduits en anglais — comme elle en publia en néerlandais, en italien, en espagnol et même en esperanto. Il existe au moins un recueil de ces images, imprimé en France pour être exporté vers les États-Unis, comme l'indique expressément la mention qui figure sur l'exemplaire que m'a montré Robert Beerbohm : « Printed expressly for the Humoristic Publishing Co., Kansas City, Mo. Imagerie d'Épinal ».

Louis Doës (1859-1944), l'un des plus modernes dessinateurs d'« histoires en images » dans la presse satirique fin de siècle, est réputé avoir vendu son travail à des journaux allemands et anglais mais aussi américains tels que *Pick-me-up*, *Saint-Pauls* ou encore *Scribner's*. Sans doute faudrait-il vérifier que ses dessins n'étaient pas tout simplement piratés en toute illégalité mais, si c'était le cas, il est à supposer que les dessinateurs français auraient figuré en plus grand nombre dans les pages des magazines outre-Atlantique.

Installé à Londres en 1895, Emile Cohl publiait, pour sa part, dans *Judy*, "London Serio-Comic Journal", dont une partie du tirage était certainement écoulé aux États-Unis.

Enfin, on sait que Gustave Verbeck et "Hi" Mayer séjournèrent en France au début de leur carrière. Le futur auteur des *Dessus dessous* dans le *Herald* collabora au *Chat noir* en 1893-94, côtoyant Willette, Steinlen, Caran d'Ache, de Sta et tant d'autres.

T.G.

(Merci aux chercheurs actifs sur PlatinumAge Comics et particulièrement à Alfredo Castelli, Mike Kidson, Eckart Sackmann, Doug Wheeler. Pour nous rejoindre, aller sur le site www.onelist.com et choisir PlatinumAgeComics-subscribe@onelist.com)

Braun & Schneider éditeurs

Le berceau de la BD allemande

Kaspar Braun (gauche) et Friedrich Schneider (milieu) en conversation avec un auteur frappé par la censure. Dessin de Tony Muttenhaler dans les Fliegende Blätter *n°84, 1846.*

Le déroulement de l'histoire de la bande dessinée allemande, et même le développement du 9ème Art dans le monde, ont été profondément marqués par l'activité de la maison d'édition münichoise Braun & Schneider. C'est là que furent créés, au milieu du XIX^e^ siècle, le périodique *Fliegende Blätter* ainsi que les *Münchener Bilderbogen* ; là aussi que Wilhelm Busch publia en 1865 son *Max und Moritz*.

Pour retracer cette aventure éditoriale, il faut commencer par quelques considérations techniques.

Au début du XIX^e^, deux nouveaux procédés d'impression avaient été mis en œuvre : la lithographie et la gravure sur bois de bout. L'un comme l'autre allaient révolutionner la technique de l'imprimerie, et cependant ils étaient de nature éminemment différente. Inventée en 1797 par Alois Senefelder, la lithographie, un procédé d'impression en à-plat, reproduisant un dessin tracé à l'envers sur une pierre préparée, se prêtait merveilleusement à l'illustration. Après que Gustav Kühn eût installé en 1825 la première presse lithographique dans son atelier de Neuruppin, ce nouveau procédé remplaça la gravure sur bois dans la fabrication de l'imagerie populaire allemande (les « Bilderbogen »).

Sur les feuilles imprimées de cette façon, le texte venait s'ajouter à la faveur d'un deuxième passage sous la presse, recourant cette fois au procédé de la typographie, qui est une technique d'impression en relief. C'était là un grand défaut de la lithographie, de ne pouvoir traiter d'un seul tenant des quantités importantes de textes et d'illustrations. Un autre inconvénient était le peu de maniabilité des pierres et leur fragilité.

À l'inverse, la gravure sur bois de bout[1] était un procédé d'impression en relief, tout comme la typographie. L'illustration, creusée au burin — également à l'envers — dans une plaque de buis coupée perpendiculairement au sens des fibres, peut être montée aux côtés du texte composé à la main. La technique du clichage (qui consiste en un transfert du motif sur une matrice en plomb) allait bientôt autoriser plusieurs impressions successives des images ainsi produites. Les lettres composant les lignes de plomb étaient retirées après l'impression ; l'illustration, quant à elle, pouvait ultérieurement resservir, avec un texte différent ou dans une nouvelle mise en page.

La flexibilité de la gravure sur bois de bout semblait destiner tout particulièrement ce procédé à l'illustration des nouvelles d'actualité, aux journaux d'information[2]. De l'Angleterre, la technique s'était répandue en France ; c'est là que les xylographes allemands allaient apprendre le métier. Le peintre et illustrateur Kaspar Braun (1807-1877) avait, lui aussi, étudié le procédé à Paris, en 1838[3]. La même année, il ouvrit à Münich un « atelier xylographique »,

Bandeau-titre du périodique.

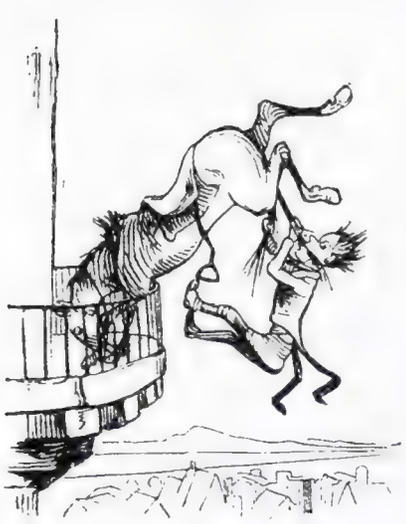
d'abord avec le conseiller aulique von Dessauer, puis, à partir de 1843, en association avec un libraire éclairé, Friedrich Schneider (1814-1864).

À l'automne 1844, Braun & Schneider sortaient le premier numéro d'un périodique comptant huit pages, sous le titre *Fliegende Blätter* (« Feuilles volantes »), qui prenait ouvertement exemple sur le *Charivari* français [4]. En ce temps-là, Münich était un centre des Arts. Grâce à ses bonnes relations, Kaspar Braun, qui était le véritable moteur de l'entreprise, réussit à attirer des auteurs et des illustrateurs de renom. La combinaison de textes et d'images faisait l'attrait du périodique, initialement orienté vers la satire politique, mais qui s'embourgeoisa et devint plus inoffensif après la Révolution de 1848 et quelques démêlés avec la censure.

Une certaine intention satirique perçait aussi dans la première bande dessinée publiée dans les *Fliegende Blätter*, « Der Staatshämorrhoidarius » de Franz von Pocci [5]. En une série de vignettes statiques, aux enchaînements assez mous et surmontant chacune un pavé de texte, Pocci relatait l'histoire d'un fonctionnaire. Ce n'est que lors de l'édition de cette série sous forme de livre (1857), partiellement différent de la version prépubliée, que la narration devint vraiment intelligible. On peut mesurer à quel point l'artiste était contraint par les exigences techniques de la gravure quand on examine ses dessins à la plume de la même période, qui développent des histoires en images dans le style de Rodolphe Töpffer [6].

Des personnages récurrents comme le Staatshämorrhoidarius de Pocci, dont la carrière se prolongeait sur plusieurs numéros de l'hebdomadaire, étaient fréquents dans les premières années des *Fliegende Blätter*. Si le voyage satirique du Baron Beisele et de son maître d'école, le Dr. Eisele, proposé par Kaspar Braun, n'était pas à proprement parler une bande dessinée, mais plutôt une succession de « moments » indépendants, d'autres contributions répondent bel et bien à la définition du genre. Ainsi de la satire politique de Hermann Dyck, « Congress deutscher Zeitschriften » (*FB* n°s 35 à 38) et plus particulièrement de « Meister Lapp und sein Lehrjunge Pips» de Carl Reinhardt [7].

Carl Reinhardt :
Meister Lapp und sein Lehrjunge Pips
(Maître Lapp et son élève Rips), détail.



Pips verliert jedoch die Geiſtesgegenwart nicht und ſucht die Steigbügel zu gewinnen.

Seine Bemühungen werden aber nicht von dem gewünſchten Erfolge gekrönt.

Die unübertreffliche Geſchwindigkeit des Pferdes rettet indeß den Lehrjungen.

Frau Peterle theilt der Frau Bas, der Thürmerin, dieſes Ereigniß unter dem Siegel der Verſchwiegenheit mit.

Die Frau Bas Thürmerin theilt das wichtige Ereigniß unter dem Siegel der Verſchwiegenheit dem Herrn Hausknecht Federla mit.

Der Herr Hausknecht Federla berichtet das wichtige Ereigniß weiter.

(Fortſetzung folgt.)

Carl Stauber : Pläsir-Reise des Herrn Blaumaier und seiner Frau Nanni *(Voyage d'agrément de M. Blaumaier et de sa femme Nanni), détail,* FB *n°322, 1851.*

Avec les récits de voyages de « Eisele et Beisele », Braun avait sans doute introduit un type, qui allait susciter par la suite d'authentiques bandes dessinées. Elles seront signées de Carl Stauber, un élève de Cornelius et Schnorr, qui propose en 1851 ses « Reise-Erinnerungen » (Souvenirs de voyage, *FB* n°s 300 à 303), préparant aux « Pläsir-Reise des Herrn Blaumeier und seiner Frau Nanni » qui s'étendront sur quelque quatorze numéros (322 à 335)[8]. Un autre grand fournisseur d'historiettes imagées était Max Haider. Par ailleurs garde-forestier et compagnon de chasse du roi, il signe notamment « Herr Petermann und sein Hund Tiras » (*FB* n°s 224 et 226) ou encore « Ein Scheibenschiessen auf dem Lande » (*FB* n°s 375 à 383).

En 1858, au sein du groupe d'artistes « Jung-München », Kaspar Braun fait la connaissance de Wilhelm Busch, peintre sans réputation mais caricaturiste exceptionnellement doué. Après une série d'illustrations conventionnelles dans les *Fliegende Blätter*, Busch donne sa première bande dessinée en 1859, mais « Die kleinen Honigdiebe » (*Les petits voleurs de miel*) paraît dans le n°242 d'un autre titre publié par la même maison, les *Münchener Bilderbogen*[9].

Dans la première moitié du XIX[e] siècle, la forme de la simple feuille illustrée — le concept de « Bilderbogen » ne s'imposa qu'après 1820 — servait de support à l'information des classes populaires. Les principaux producteurs étaient alors installés dans le Nord de l'Allemagne, principalement à Neuruppin. Ils utilisaient d'abord la gravure sur bois, puis adoptèrent la lithographie, et le format de leurs feuilles (« Bogen ») était d'environ 30 cm sur 40. Les sujets des *Bilderbogen* de Neuruppin étaient initialement de nature le plus souvent religieuse. Parallèlement, les *Bilderbogen* informaient aussi sur les événements d'actualité. Les premières histoires en images firent leur apparition au milieu des années 1830 ; pendant longtemps leur nombre resta très limité. C'est pourquoi l'assimilation que l'on fait souvent entre « Bilderbogen » (littéralement : feuille d'images) et « Bildergeschichte » (histoire en images) est fondamentalement erronée.

Dans les milieux artistiques comme dans la haute bourgeoisie, la réputation des *Bilderbogen* était mauvaise. Données en pâture au peuple, elles cultivaient la sensation, étaient médiocrement dessinées et coloriées dans des tons criards. L'idée originale de Braun & Schneider fut de réorienter ce support de communication populaire vers le public cultivé. Rompant avec l'usage antérieur, les feuilles publiées à partir de 1848 dans la série des *Münchener Bilderbogen* portent les noms des auteurs et dessinateurs. Numérotée, la série s'installa au rythme de 48 feuilles par an, qui faisaient aussi l'objet de recueils[10].

Nos éditeurs mirent à profit leurs bonnes relations avec la scène artistique münichoise, attirant des noms déjà illustres comme Moritz von Schwind ou Franz von Pocci. Une partie de la production était due au talent de Kaspar Braun lui-même, qui était un dessinateur de premier plan. À Münich comme à Neuruppin, les bandes dessinées ne représentaient qu'une partie des feuilles imprimées. La majorité des *Münchener Bilderbogen* consistaient en proverbes illustrés, en scènes historiques ou en représentations de costumes.

Les feuilles paraissaient en noir et blanc mais aussi, en général, dans une version « colorisée » (au pochoir[11]) vendue au double du prix. À cause de l'utilisation de glacis, l'impression des feuilles en couleurs restait très délicate. Fondamentalement, la conception de l'illustration qui prévalait chez Braun & Schneider accordait la primauté au trait, au dessin linéaire. Aujourd'hui, on se procure aisément des *Münchener Bilderbogen* en noir et blanc alors que les feuilles en provenance de Neuruppin sont presque toujours en couleurs.

Contrairement à la concurrence, les *Münchener Bilderbogen* n'étaient pas imprimés en lithographie mais en relief. Cette différence de technique est importante, parce que l'usage, par Braun & Schneider, d'une xylographie alors très moderne, autorisait une commercialisation plus large des dessins réalisés. Si l'on voulait reprendre des contributions aux *Fliegende Blätter* dans les *Münchener Bilderbogen*, il suffisait de réorganiser les bois différemment. De la même façon, une troisième mise en page pouvait être conçue en vue d'une publication en volume[12].

Planche anonyme éditée à Neuruppin chez Oernigke et Riemschneider, vers 1882.

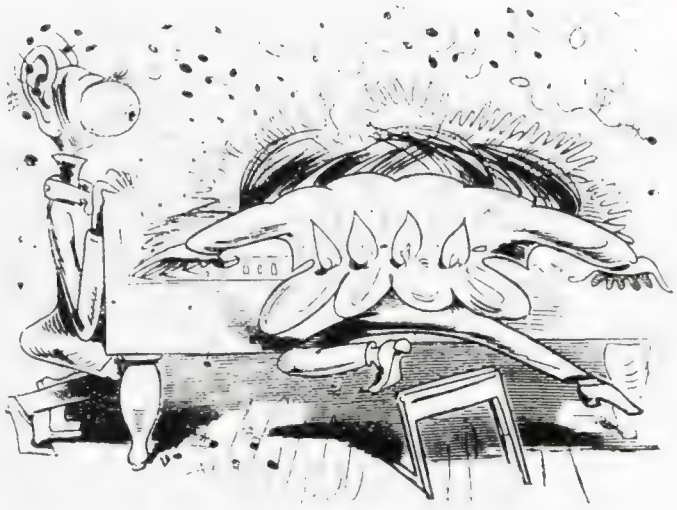
Lors de ces réemplois, les œuvres connaissaient parfois des variations considérables. Ainsi le *Bilderbogen* n° 5, « Herr Winter » (*Le Bonhomme Hiver*) de Moritz von Schwind, se donne à lire comme une bande dessinée : sept images consécutives développant un récit séquentiel, avec le texte sous les images. Tout autre était la version initiale, dans les *Fliegende Blätter* n° 124, où les images fonctionnaient sur le mode de l'illustration d'un récit verbal. L'histoire de Wilhelm Busch « Die Maus oder die gestörte Nachtruhe » (*La souris ou le sommeil perturbé*) connut le même sort : sans paroles dans le périodique, elle se vit augmentée de courts textes sous les images lors de sa reprise en *Bilderbogen* (n° 278).

Bien souvent, seule notre décision personnelle (notre interprétation) permet de rattacher une série d'images à la tradition de la bande dessinée ou à celle de l'illustration. La position du texte est un élément déterminant. S'il est rassemblé au milieu de la feuille, comme dans le n° 41 « Der Bauer und der Esel » (*Le paysan et l'âne*) de von Schwind, l'impression n'est pas la même que s'il est réparti en fragments positionnés sous les différentes images. Or ce genre de décision n'appartenait pas à l'auteur, mais était une prérogative de l'éditeur.

Si la combinaison de la xylogravure et de la typographie offrait une grande souplesse dans le positionnement des éléments, en revanche elle rendait à peu près impossible une réduction de la taille de l'image ou du texte. La coexistence contraignante des deux éléments explique peut-être pourquoi le procédé de la bulle ne fut pas expérimenté chez Braun & Schneider. Il fallut attendre les années 1870, et l'arrivée de méthodes de reproduction photographiques, pour qu'il devint techniquement possible d'introduire des bulles dans les livres. À cette date, les conventions étaient déjà trop bien établies et les lecteurs allemands habitués aux textes sous les images ; il appartenait aux *comics* américains d'accomplir la révolution de la bulle.

Pour Wilhelm Busch, l'image avait priorité sur le texte. Il disait lui-même que son inspiration était d'abord graphique et non pas littéraire. Ses illustrations se différenciaient de celles de ses collègues en ceci qu'elles se passaient des ombres « picturales », alors à la mode, et se concentraient de plus en plus sur la seule ligne de contour. Au sein des *Fliegende Blätter*, les dessins de Busch semblaient relever davantage de l'art de l'affiche. Ils semblaient aussi échapper à cette raideur généralement associée à la gravure sur bois. Tout comme Rodolphe Töpffer, Busch, dans sa transposition graphique du monde, privilégiait le mouvement. Un exemple de mouvement paroxystique, souvent cité, est l'histoire « Der Virtuos » (*Le virtuose*), initialement publiée en 1865 — sous le titre : *Ein Neujahrskonzert* — comme supplément au volume 43 des *Fliegende Blätter*, et reprise trois ans plus tard dans la série des *Münchener*

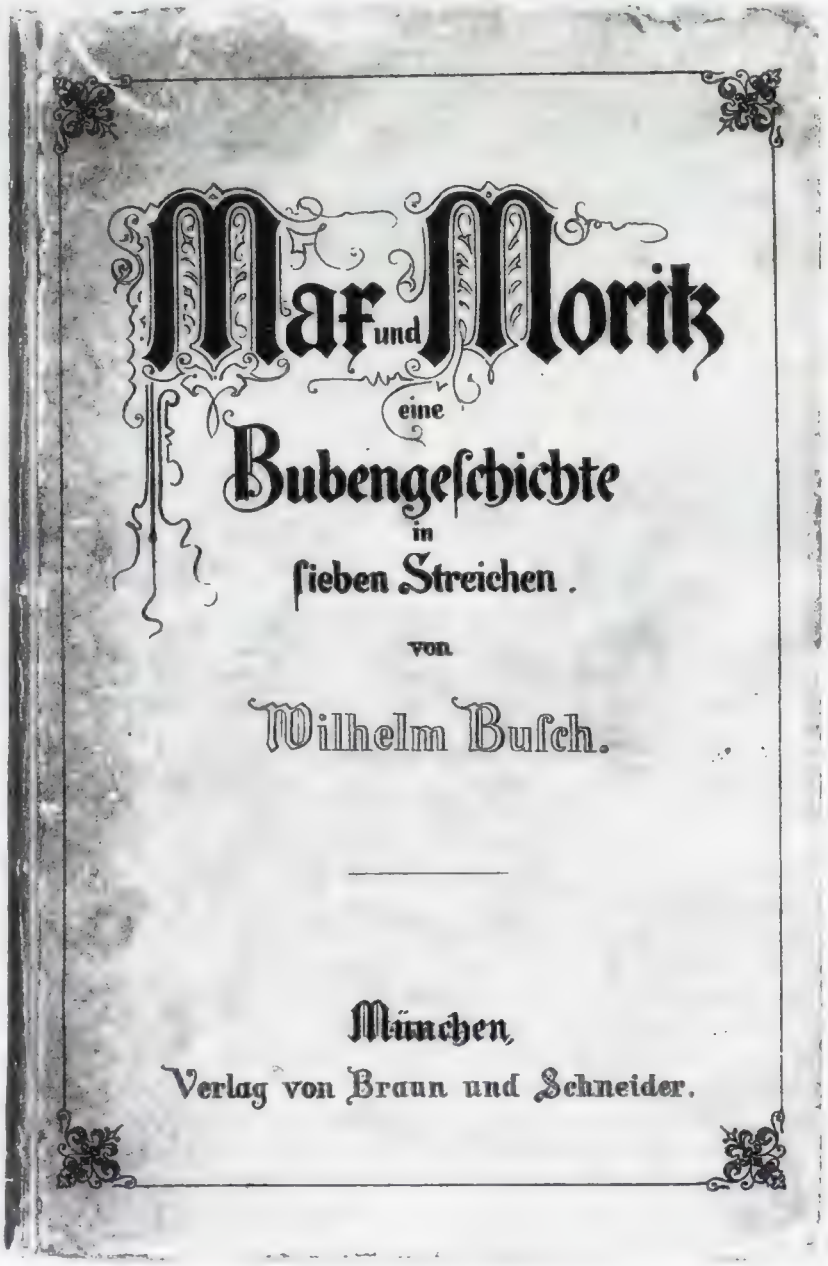
Fortissimo vivacissimo.



Finale furioso.

Ci-dessus :
Wilhelm Busch : Der Virtuos. *1868.*
Détail.

Ci-contre :
page de titre de la première édition de Max und Moritz. *1865.*



Bilderbogen, sous le n° 465. Peut-être inspirée de Grandville, cette séquence devait connaître le plus haut tirage jamais atteint par un *Bilderbogen* des éditions Braun & Schneider (tirage cumulé en 1927 : 178.000 exemplaires).

Sur les cinquante *Bilderbogen* signés Wilhelm Busch [13], quarante-cinq relèvent de la bande dessinée. En tant que narrateur en images, Busch surclassait tous ses concurrents. La reprise de ses histoires sous forme de recueils destinés à la librairie était un privilège, auquel peu d'artistes des *Münchener Bilderbogen* avaient droit. Les trois volumes édités par Braun & Schneider furent suivis en 1864, chez Richter à Dresde, par les *Bilderpossen*. Ils se vendèrent si mal que Richter refusa de prendre le manuscrit suivant soumis par Busch. Finalement, c'est Kaspar Braun qui se porta acquéreur de l'œuvre dédaignée, pour la somme de 1000 Gulden, dont l'artiste se déclara plus que satisfait. Ce livre s'intitulait *Max und Moritz*.

Après un début hésitant, *Max und Moritz* s'affirma comme LE livre en images du siècle, atteignant des tirages sans précédent. Il fonda la célébrité de l'artiste et la fortune de l'éditeur.

Ce succès entraîna d'ailleurs leur séparation, Kaspar Braun rechignant à intéresser Busch après coup à une bonne fortune aussi inespérée. Mais même après que Busch eût quitté (en 1871) son premier éditeur, Braun conserva l'exploitation de tout le matériel créé pour les *Fliegende Blätter* et les *Münchener Bilderbogen* et en particulier celle des « Wilhelm Busch Bilderbücher ».

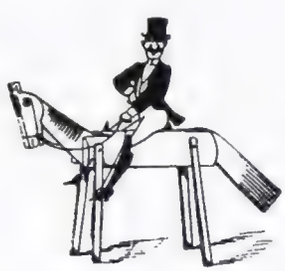
L'apogée des *Münchener Bilderbogen* correspond aux années 1850 et 60[14]. La série se maintint cependant jusqu'en 1898, atteignant le n° 1200 ; il y eut encore trente images supplémentaires produites jusqu'en 1929. Parmi les imitateurs, c'est l'éditeur Gustav Weise, de Stuttgart, qui réussit le mieux à copier le concept de Braun & Schneider avec ses « Deutschen Bilderbogen »[15]. Il serait cependant erroné d'y voir une réelle concurrence. Même les *Bilderbogen* de Neuruppin, beaucoup plus largement diffusés[16], ou ceux d'autres lieux de production, ne menaçaient pas le marché détenu par Braun & Schneider, qui touchait une autre clientèle. L'intérêt déclinant pour les feuilles münichoises à la fin du siècle s'explique bien plutôt par la multiplication des images, consécutive au perfectionnement des techniques d'impression et à une floraison de périodiques illustrés.

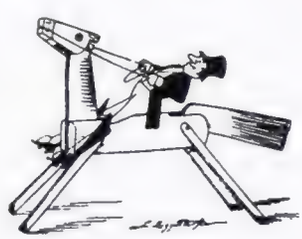
Outre Kaspar Braun lui-même, les auteurs de bandes dessinées qui se distinguèrent dans les premières années des *Münchener Bilderbogen* furent principalement Eduard Ille et Carl Reinhardt, le premier avec des images de grand format et très détaillées, au style déjà archaïsant, le second grâce à des dessins pleins de fantaisie au service d'histoires souvent malicieuses. Au sein de la deuxième génération, Fritz Steub (le gendre de Kaspar Braun) s'efforçait de rivaliser avec Wilhelm Busch, dont il ne possédait malheureusement pas le talent. Les contributions d'Adolf Oberländer et de Lothar Meggendorfer témoignèrent de personnalités artistiques plus fortes. Tous deux renforcèrent l'équipe des *Münchener Bilderbogen* et des *Fliegende Blätter* dans les années 1860.

Oberländer, un homme timide et peu sociable, se présenta chez Braun & Schneider à l'âge de dix-huit ans et habita longtemps au sein de la maison d'édition. Dans ses dessins s'exprimait une grande diversité d'inspiration. Pour les histoires en images, il privilégiait toutefois les représentations très vivantes du monde animal. En son temps, il fut très prisé et son autorité artistique équivalait à celle de Busch.

Lothar Meggendorfer était plus caméléonesque encore, et davantage porté à l'expérimentation. Au début, ses contributions aux *Münchener Bilderbogen* relevaient d'un style conventionnel, mais par la suite il alla jusqu'à signer des bandes dessinées proches de l'abstraction. À la fin des années 1880, ce dessinateur intrigant fonda son propre magazine, qui devait ultérieurement prendre le titre de *Meggendorfer Blätter*. Bien que Meggendorfer eût atteint la fortune et la célébrité grâce à ses livres-jeux pour enfants publiés par J.F. Schreiber, il mourut pauvre en 1925.

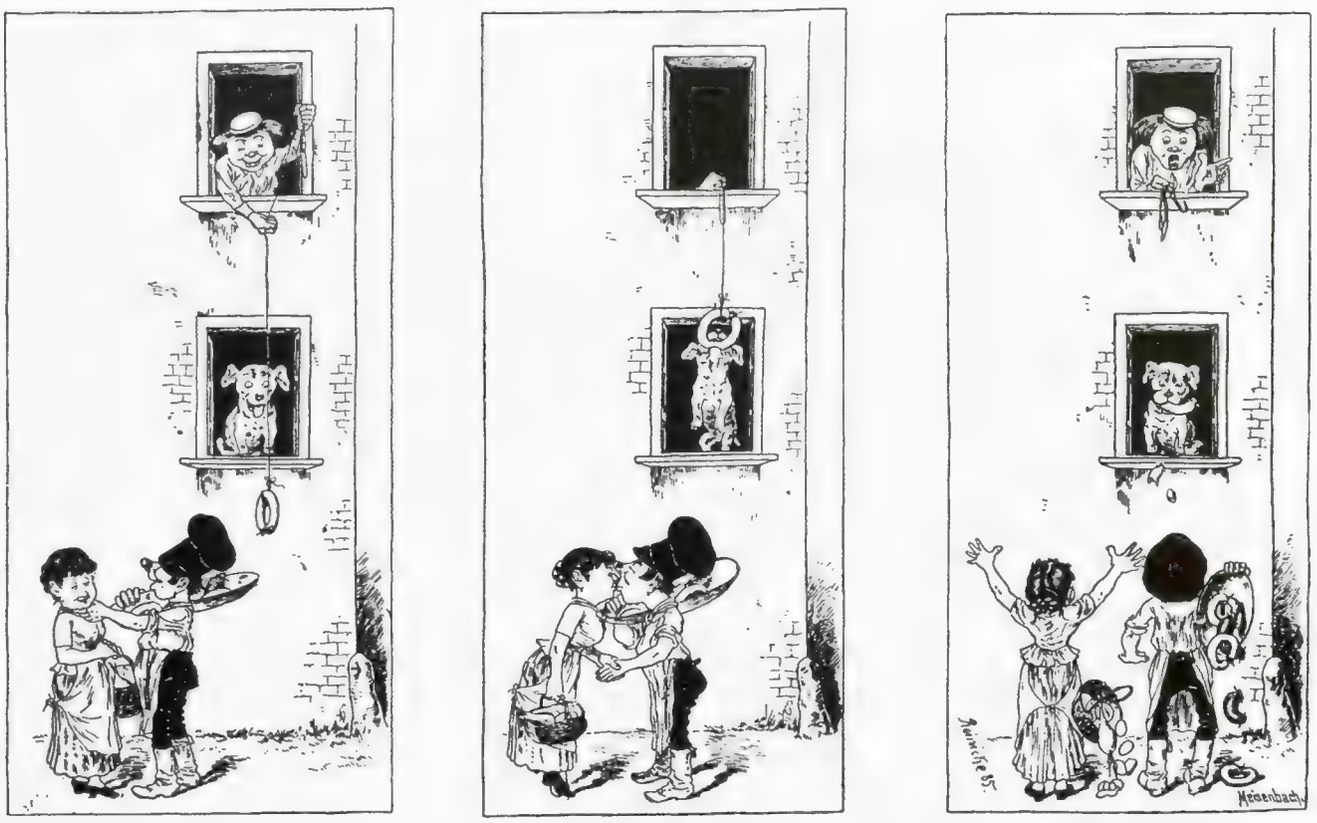
Pour la dernière période des *Münchener Bilderbogen*, il convient encore de distinguer Emil Reinicke qui, quoique sans grande originalité stylistique, conçut quelques-unes des meilleures histoires de son temps.





Adolf Oberländer : Das Hundecomplot
(Le complot des chiens) *FB n°2084, 1885.*

Lothar Meggendorfer :
Der Stahlmeister und sein Pferd
(L'écuyer et son cheval),
Münchener Bilderbogen n°1014, 1890, détail.



Emil Reinicke :
Die verschwundene Wurst
*(*La saucisse disparue*)*
FB *n°2074. 1885.*

Après la mort des deux fondateurs, leurs fils avaient repris la direction des éditions. En dépit d'une concurrence croissante, les *Fliegende Blätter* étaient toujours aussi aimés, ce qui s'explique par le souci des éditeurs de s'adapter à l'évolution des goûts du public. Le tirage des *Fliegende Blätter* grimpa jusqu'à 95 000 exemplaires à la fin du siècle. À partir des années 1870, le magazine était pourtant devenu de plus en plus mince. Les bandes dessinées, peu nombreuses, consistaient en quelques images, tantôt muettes, tantôt accompagnées d'une courte légende. On peut les tenir pour ancêtres du « gag strip », tel qu'on le trouve encore de nos jours dans les journaux et périodiques. On ne trouvait ni personnages récurrents ni histoires à suivre.

Du point de vue artistique, ces historiettes avaient cessé d'être convaincantes ; elles paraissaient interchangeables et sentaient le réchauffé. La rédaction n'encourageait pas l'innovation. Les *Fliegende Blätter* ignorèrent avec constance le renouveau de l'art — et de la bande dessinée — qui s'engageait sous l'influence du Jugendstil et du *Simplicissimus* (fondé en 1896). Cette option résolument conservatrice était partagée, il est vrai, par la société allemande sous Guillaume II. Le magazine ne perdit ses assises qu'au moment de la Première Guerre mondiale. Il fusionna en 1928 avec les *Meggendorfer Blätter*, et survécut pendant la dictature nazie, à un très bas niveau, pour disparaître finalement en 1944, faute de papier [17].

Dans les années 1880 et 90, et pour ce qui concerne les histoires dessinées, les noms de Hermann Stockmann, Adolf Hengeler, Karl Storch et August Roeseler voisinaient avec ceux d'Emil Reinicke et d'Adolf Oberländer. Tous suivaient alors plus ou moins le type d'histoire pratiqué par un dessinateur incroyablement productif des *Meggendorfer Blätter*, Karl Pommerhanz. La popularité persistante de ce dessinateur fit que la tradition du XIX[e] siècle se prolongea loin avant dans le XX[e] : au principe des bandes dessinées, on trouvait toujours une sorte de bonhomie totalement déconnectée de toute actualité. En cultivant systématiquement l'humour, la narration graphique allemande avait perdu son sérieux initial. Plus que les *Fliegende Blätter*, ce sont les *Münchener Bilderbogen* et les recueils subséquents qui sont responsables de ce que la bande dessinée cessa de s'adresser aux adultes pour se tourner principalement vers les enfants. En raison de l'immense succès de *Max und Moritz*, Wilhelm Busch eut aussi sa part de responsabilité dans cette évolution [18].

Walter Trier :
Die Trauzeugen *(*Les témoins*)*
Münchener Bilderbogen *n°1221, 1929.*

Busch avait été dans les années 1860 le catalyseur des éditions Braun & Schneider. Son apport dans la prospérité de l'entreprise et le développement de la narration en images est inestimable. Mais on doit se souvenir que, sans le « nez » de Kaspar Braun, Busch aurait sans doute persévéré dans sa vocation de peintre et ne représenterait aujourd'hui qu'une note infrapaginale dans l'histoire de l'art. La bonne fée qui s'est penchée sur le berceau de la bande dessinée s'appelait Braun ■

(Traduit de l'allemand par Thierry Groensteen)

Page de titre du dernier recueil de Münchener Bilderbogen *(1930 ?)*

[1] La paternité de la gravure sur bois de bout est généralement attribuée à l'Anglais Thomas Bewick, qui n'est pourtant pas l'inventeur de la technique. Bewick fut le premier à se servir de cette forme moderne de la xylographie pour illustrer un livre entier (*History of British Birds*). C'était en 1797. En comparaison avec la gravure sur bois — dit « bois de fil » — traditionnelle (telle qu'on la pratiquait depuis la fin du Moyen Age), le nouveau procédé se distingue par le choix de bois plus résistants et par le sens de la coupe. Il permet des tirages plus importants et une plus grande finesse dans le dessin, le recours au burin (jusque-là réservé à la gravure sur métal) étant rendu possible.

[2] En Allemagne, le *Leipziger Illustrirten Zeitung* adopte dès 1843 la combinaison de la typo en plomb et de la gravure sur bois de bout.

[3] Auprès d'Henri Brevière, sur recommandation de Grandville.

[4] Braun & Schneider avaient d'abord commercialisé une feuille unique, *Das erste Bock*, portant la mention : « Bilderbogen von Braun & Schneider in München. Nro. 1 ». Le titre *Fliegende Blätter* renvoie à l'idée de semblables feuilles. Pour un bon aperçu de ce périodique, nous renvoyons à l'édition de Eva Zahn : *Facsimile Querschnitt durch die Fliegenden Blätter*, Münich-Berne-Vienne, 1966.

[5] Cette série débute dans les *FB* n° 8, en 1845. Avec de grandes interruptions, notamment entre 1848 et 1853, elle se poursuit jusqu'en 1863.

[6] Elles sont reproduites dans Franz Wolter, *Franz von Pocci als Simplicissimus der Romantik*, Münich, 1925. Il est manifeste que Pocci connaissait le travail de Töpffer avant même la parution des premières traductions allemandes, en 1846. Établi à la Cour, Franz von Pocci consacrait beaucoup de temps à dessiner et composer des petites pièces de théâtre.

[7] Le début de cette histoire paraît dans les *Fliegende Blätter* n°s 171 et 172 ; Braun & Schneider en publient la version complète sous forme de livre en 1851.

[8] Ce genre de récits de voyages se retrouve sous d'autres cieux. En 1850, Richard Doyle, collaborateur du Punch, publie *The Pleasure Trip of Brown, Jones and Robinson*, suivi en 1854 du *Foreign Tour of Messrs. Brown, Jones and Robinson.*

[9] Source : Ulrike Eichler : *Münchener Bilderbogen* (Oberbayerisches Archiv Bd. 99), Münich, 1974.

[10] Les recueils sont publiés annuellement (*Münchener Bilderbogen*, volumes 1 à 51) et contiennent chacun 48 feuilles, dans l'ordre de la numérotation d'origine. D'autres recueils désassortis, thématiques ou sélectifs, paraîtront ensuite, plus particulièrement voués aux bandes dessinées (*Die Lustigsten Münchener Bilderbogen*).

[11] Pour des raisons de coût, le pochoir continua d'être utilisé quand la technique aurait permis le passage à l'impression en quadrichromie.

[12] Quelques récits en images issus des *Bilderbogen* furent en effet remontés pour donner lieu à des livres. Tous ne provenaient pas des *Fliegenden Blätter*, la plupart des *Bilderbogen* étant, au départ, des créations originales.

[13] Leur publication s'échelonne entre 1859 et 1875. Après 1867, il s'agit uniquement de reprises de planches conçues pour d'autres publications.

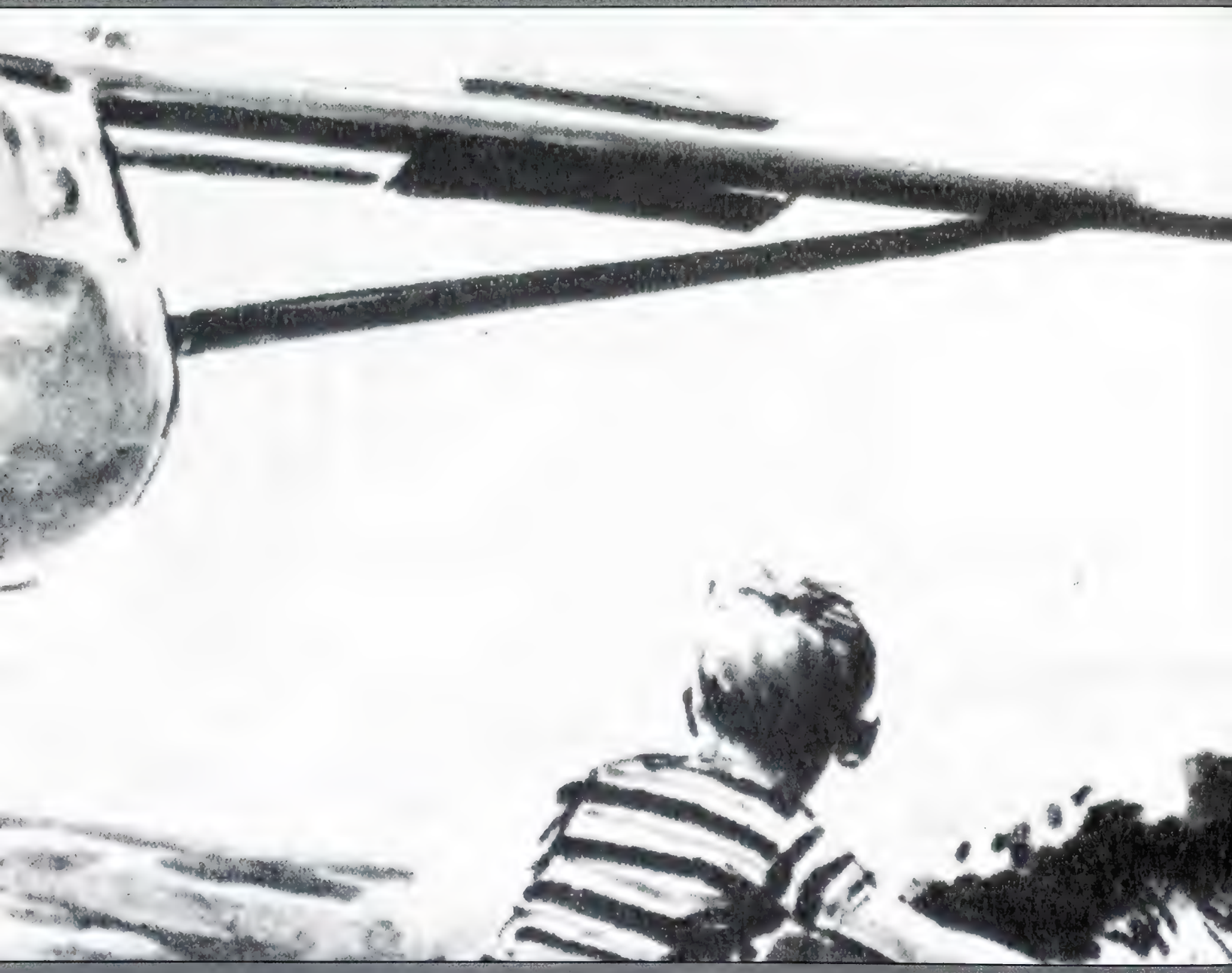
[14] La diffusion moyenne s'établit à cette époque entre 20 000 et 40 000 exemplaires, en plusieurs tirages. Dans les années 1880 et 90, le tirage était souvent de 12 000 exemplaires.

[15] Deux cent cinquante feuilles furent produites à Stuttgart entre 1867 et 1873, dont un cinquième d'histoires en images.

[16] Les tirages des *Bilderbogen* de Gustav Kühn atteignaient quelquefois 200 000 exemplaires. Ils sont pourtant beaucoup plus difficiles à trouver aujourd'hui que les *Münchener Bilderbogen*, car ils étaient achetés par des gens simples, vivant souvent à la campagne, qui n'en faisaient pas collection.

[17] Les locaux et les archives de l'éditeur furent détruits pendant la guerre. Il existe pourtant encore aujourd'hui une maison d'édition du nom de Braun & Schneider.

[18] *Max und Moritz* servit de modèle aux *Katzenjammer Kids*. Dans les comic strips américains, le thème des « méchants garnements » s'unit à la forme des histoires courtes à chute, telles qu'on en trouvait dans les *Fliegende Blätter*.



Belle et la cendrillon volante, dans *Line* n°14, novembre 1963.

DOSSIER

La bande dessinée des filles

La bande dessinée est longtemps passée pour une lecture intéressant prioritairement les garçons — tandis qu'à l'inverse, le roman-photo, pourtant cousin de la BD sous certains aspects, n'attirait qu'un public féminin. Les études que nous proposons ci-après montrent que cette perception doit être largement amendée, et cela que l'on considère la situation en France ou à l'étranger.

Jean Claude Glasser rappelle d'abord qu'aux États-Unis, les lectrices ont de tous temps représenté une part importante de l'audience visée et trouvée par les *comics*. On lira en fin de dossier ce qu'il en est de la situation au Japon — où les fillettes, d'une part, et les femmes adultes, d'autre part, représentent deux publics cibles qui se voient l'un et l'autre destiner une production importante — et au Royaume-Uni, où les illustrés pour filles ont connu une intéressante évolution des années 1950 aux années 80.

S'agissant de la bande dessinée d'expression française, il convient aussi de réévaluer la part des histoires produites à l'intention des filles. Outre un rappel de ce que furent les « romans dessinés » dans la presse du cœur de l'après-guerre, nous avons choisi de dépouiller plus particulièrement quelques illustrés emblématiques : *La Semaine de Suzette*, *Lisette*, *Fillette*, *Âmes vaillantes*, *Bernadette*, *Vaillante*, *Nade* et *Line*, et d'en proposer des éclairages complémentaires : notre attention s'est portée sur l'identité des dessinateurs mis à contribution, sur les figures féminines de légende proposées à l'identification des jeunes filles, et sur le lien particulier noué avec ces dernières à travers les rubriques composant le rédactionnel de ces magazines. La place nous a manqué pour évoquer d'autres aspects ; il serait intéressant de se pencher sur la typologie des héroïnes (scoute, ballerine, infirmière, hôtesse de l'air, princesse, ou simplement jeune fille à marier), sur leur assujettissement aux modes (capillaires et vestimentaires) et l'évolution de leur *look*, enfin sur les traits les plus spécifiques de l'esthétique mise en œuvre dans ces séries (recours fréquent au lavis, relative abondance des gros plans, etc.).

Le corpus de la presse de BD « pour les filles » ne se limite aucunement à ces quelques titres. Rappelons notamment l'existence de *Annette* (éd. du Pont-Levis à Bruxelles), *Benjamine* (Jean Nohain éd.), *Blondine* (Studio Guy, à Bruxelles), *Capucine* (éd. des Remparts), *Cendrillon* (S.A.E.T.I., pendant la guerre), *Dimanche fillettes* (éd. Vaillant), *Frimousse* (éd. de Châteaudun), *J2 Magazine* (Fleurus), *Lili* (S.P.E.), *Mireille* (éd. de Châteaudun) ou encore de l'actuel *Minnie*, du groupe Disney ; et celle d'innombrables petits formats, la firme Aredit ayant à elle seule publié des dizaines de titres sous trois déclinaisons aux noms évocateurs : "Romantic Pocket", "Roses blanches" et "Primevère".

L'inégalité entre garçons et filles devant la bande dessinée a sans doute tenu longtemps à ceci, que les illustrés pour demoiselles étaient clairement identifiés comme tels, tandis que les *Tintin*, *Spirou*, *Vaillant* et autres *Pilote* ne revendiquaient pas, ou seulement implicitement, un lectorat masculin, mais semblaient plutôt s'adresser à un public sexuellement indifférencié. Il serait d'un très grand profit de savoir dans quelle proportion exacte ils attiraient les suffrages de jeunes lectrices ■

T.G.

Une longue histoire d'amour : la bande dessinée américaine et ses lectrices

On sait combien les légendes ont la vie dure, surtout lorsqu'elles ont une apparence de vérité. Que les femmes soient moins nombreuses que la partie mâle de la population dans les diverses manifestations bédéphiliques, cela peut parfois s'observer ; que dans la profession les dessinatrices continuent d'être trop souvent considérées comme des exceptions, c'est déjà plus attristant, tant il est vrai que nous sommes là en plein dans le domaine des idées reçues. Faire de la bande dessinée un univers qui resterait l'apanage des seuls lecteurs et créateurs masculins relève cependant de l'ineptie. Un siècle de bandes dessinées américaines suffirait à prouver le contraire.

Suzie dans Laugh Comix, *1944*

Comic strip et lectorat féminin

Dès l'origine, la bande dessinée américaine tend à toucher un public diversifié, non limité aux seules classes populaires, un public adulte aussi bien que juvénile, un public composé d'hommes et de femmes. Les premiers suppléments dominicaux se veulent résolument familiaux dans la mesure où les thèmes sont principalement centrés sur l'enfance. Beaucoup de ces séries n'auront qu'une existence éphémère et une diffusion limitée et leurs auteurs seront bien loin d'accéder tous à une gloire identique. Mais ce qui frappe, c'est l'importance en nombre des bandes consacrées aux exploits de jeunes héroïnes, c'est également l'abondance des signatures féminines qui sont à l'origine de telles créations. Ce sont là néanmoins deux aspects distincts dans l'histoire des *comics* : souvent des hommes créeront des œuvres particulièrement appréciées par un public féminin, tandis que des dessinatrices s'illustreront dans des genres réputés à tort ou à raison viser un lectorat plutôt masculin.

Mais dans les premières années, il y a bien une tendance nette chez de nombreuses *cartoonists* femmes à privilégier des histoires qui mettent en vedette des fillettes facétieuses, espiègles ou étourdies. Louise Quarles, Grace Kasson, Agnes Repplier, Inez Townsend-Tribit, Kate Carew, Mary A. Hays, Margaret G. Hays, Jean Mohr, Katherine Price ou Eliza Curtis figurent parmi ces oubliées de l'histoire des comics, une histoire qui consent tout au plus, s'agissant de cette période, à rendre de brefs hommages à une Rose O'Neill, une Grace Drayton ou une Fanny Cory, dont les carrières bénéficièrent d'une plus grande continuité.

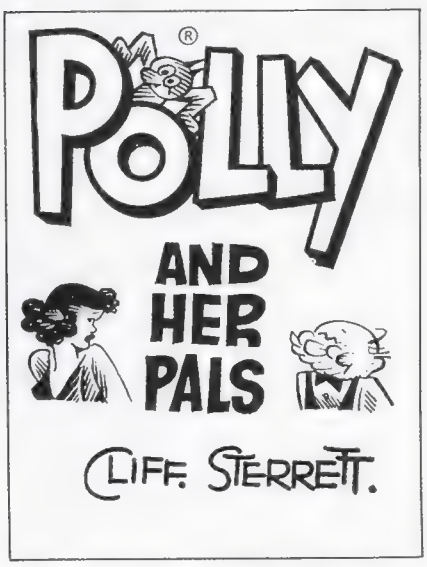
Dans une séquence savoureuse d'un film sorti en 1943, *Heaven Can Wait* (*Le ciel peut attendre*), Ernst Lubitsch montre un couple d'éternels chamailleurs (interprétés par Marjorie Main et Eugene Pallette) se disputant la lecture des *funnies* dominicaux. La scène est censée se passer au début du siècle et la femme n'est pas la moins anxieuse de prendre connaissance de la nouvelle livraison de ses séries favorites. Probablement y avait-il là, de la part d'un réalisateur européen, une certaine ironie — et beaucoup de préjugés — à l'égard des *comics*, mais les comportements ainsi satirisés n'avaient rien d'imaginaires. De telles querelles devaient être fréquentes dans les années 1900-1910. La diversification des thèmes allait même amplifier les raisons qu'avaient les lectrices de se passionner pour cette forme d'expression. Si l'éphémère *Sallie Snooks Stenographer* de Dink Shannon avait dès 1907 ouvert la voie, ce fut le dessinateur A.E. Hayward qui, en 1916, en créant sa *Somebody's Stenog*, installa durablement un nouveau genre, le *girl strip* (ou plus précisément le *working girl strip*) Sa propre série dura jusqu'en 1941, mais très vite d'autres

NOW ROD DON'T BE JEALOUS. JUST BECAUSE HE'S A GOOD FISHERMAN..
SEZ HE.
I CATCH THE KIND OF FISH HE TALKS ABOUT= I'M NOT BRAGGING ABOUT IT, BUT WHEN IT COMES TO FISHING YOU'RE RIGHT IN MY KITCHENETTE...
SEZ YOU!
WAIT, I HAVE AN IDEA.... HERE'S A LAKE FILLED WITH FISH = WHOEVER CATCHES THE MOST FISH TAKES ME TO THE DANCE TONIGHT...

Dumb Dora (détail de l'original) *par Paul Fung, 25 mai 1930. Coll. Musée de la bande dessinée.*

séries (*Winnie Winkle, Tillie the Toiler, Fritzi Ritz*, etc.) la concurrencèrent.

Les *family strips* qui souvent mettaient en évidence des personnages de jeunes femmes (*Petey Dink* de Charles Voight dès 1908, *Polly and her Pals* de Cliff Sterrett en 1912) avaient favorisé l'apparition de séries qui se multiplièrent dans les années 20, centrées sur des collégiennes et autres *flappers* (ainsi *Dumb Dora* de Chic Young en 1925, parmi bien d'autres). Le plus souvent créées et imaginées par des hommes, ces bandes furent parfois également l'œuvre de dessinatrices. Ethel Hays, Gladys Parker, Virginia Krausman, Virginia Huget (qui plus tard signera Virginia Clark), Dorothy Urfer, Dot Cochran ou Fay King sont parmi les plus caractéristiques et l'oubli relatif de la plupart d'entre elles reste certainement l'une des injustices majeures de l'histoire de la bande dessinée. Fay King notamment, qui n'hésitait pas à se représenter et à s'inspirer de faits autobiographiques, n'est pas sans annoncer des comic strips plus récents comme *Cathy* de Cathy Guisewite, créé en 1976. Il y a là la persistance d'une tradition qui touche d'abord, même si ce n'est pas exclusivement, un lectorat féminin.

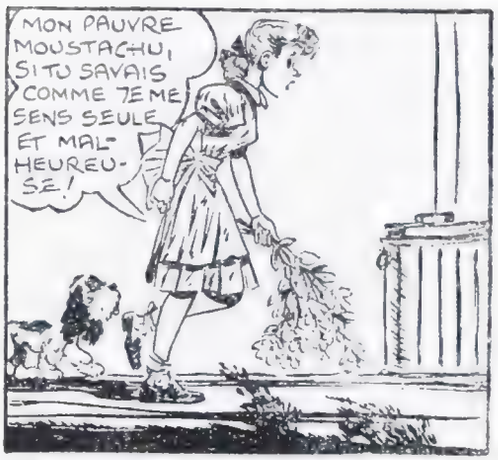


Dès les années 20, les enquêtes prouvent que les bandes dessinées des quotidiens sont lues autant par les femmes que par les hommes, toutes classes et races confondues. Des statistiques effectuées pour le *Comic Weekly* de la chaîne Hearst et reprises dans le n° d'avril 1933 de la revue *Fortune* montrent que, dans les familles, les planches dominicales sont lues par environ 90% des mères, 80% des pères, 100% des adolescents et des adolescentes, 100% des enfants plus jeunes (garçons et filles non distingués). À titre de comparaison, les pages sportives ne sont lues pratiquement par aucune mère, par environ 60% des pères, par un peu plus de 75% des adolescents, par moins de 20% des adolescentes et quasiment pas par les jeunes enfants.

Ces études ne précisent pas nécessairement si certaines séries étaient lues plus spécialement par les femmes. En fait, il n'existe pas de lecture véritablement sexuée des *comic strips*. Leur proximité favorise une lecture de l'ensemble et les préférences interviennent ensuite, le sexe jouant vraisemblablement un rôle dans les choix. Mais le

Mary Perkins *par Dale Messick (détail de l'original), 1966.*
© The Chicago Tribune World.Coll. Musée de la bande dessinée .

Brenda Starr *par Dale Messick, s.d. Coll. Musée de la bande dessinée.*



Aggie *de Hal Rasmusson © Vents d'Ouest*

mélange des genres à l'intérieur d'une même série peut susciter différentes raisons de l'apprécier. Il existe des intrigues sentimentales dans *Dick Tracy* tout comme on peut occasionnellement suivre des enquêtes de type policier dans des épisodes de *girl strips* ou de bandes assimilées au *soap opera*.

Ce dernier genre, qui naît dans les années 30 (*Apple Mary* de Martha Orr en 1934) mais se développe surtout dans les années 40 et 50, ne met pas en scène que des héroïnes (les médecins notamment y sont souvent à l'honneur). Il privilégie cependant des personnages de femmes et combine efficacement (et souvent subtilement) des ingrédients divers qui retiennent prioritairement (mais non exclusivement) l'attention d'un public féminin. Il n'est même pas certain que le développement des séries télévisées de ce type ait dans un premier temps causé du tort à de telles œuvres dessinées (de fait la télévision finira par entraver sérieusement le développement de l'ensemble des séries à suivre, comiques ou réalistes). Ainsi le Dr. Nick Dallis, psychiatre et surtout scénariste spécialisé dans ce type d'inspiration (on lui doit *Rex Morgan, M.D.*, *Judge Parker* et *Apartment 3-G*) cite la lettre d'une lectrice enthousiaste, précisant que ne pouvant plus regarder la télévision en raison de ses horaires de travail, elle trouve dans *Apartment 3-G* de quoi largement compenser ce manque, et ajoutant que beaucoup de ses amies sont dans le même cas.

Un tel témoignage n'a qu'une valeur indicative, mais l'existence d'un lectorat féminin souvent enthousiaste à l'égard de telles séries ne fait aucun doute. *Torchy Brown's Heartbeats*, une série de la dessinatrice noire Jackie Ormes, publiée dans les quotidiens afro-américains au cours des années 50, confirme, si besoin était, que c'est l'ensemble de la population féminine américaine qui se passionne pour de telles créations, que les *soap opera* télévisés ne concurrenceront que progressivement. D'une manière générale, les *comic strips* ne cesseront de proliférer qui mettent en évidence des héroïnes, qu'il s'agisse des nombreuses histoires d'orphelines, des facéties de fillettes malines (*Nancy, Little Iodine, Myrtle, Tuffy, Little Debbie*, etc.), des états d'âme d'adolescentes (*Etta Kett, Teena, Emmy Lou, Penny, Suzie Q. Smith, Aggie, The Jackson Twins*, etc.) et des non moins fréquents personnages de femmes agissant dans des cadres relevant de la bande dessinée d'aventures (*Connie, Myra North, Brenda Starr, Vesta West, Miss Fury, Flyin, Jenny, Miss Cairo Jones, Scarlet O'Neil, Jane Arden*, etc.) dont elles étaient les principales vedettes.

Même si ces dernières séries ne privilégiaient pas nécessairement un public de lectrices, elles ne pouvaient qu'intéresser tout particulièrement celles-ci. Les auteurs étaient dans la plupart des cas des hommes. De tous les titres cités dans ce paragraphe, seuls six d'entre eux sont l'œuvre de dessinatrices (Jackie Ormes, Hilda Terry, Marty Links, Linda Walters, Dale Messick, Tarpe Mills [1]). Les scénaristes des principales bandes à caractère plus ou moins sentimental appartiennent à la gent masculine (outre Nick Dallis, c'est le cas d'Elliot Caplin pour, notamment, *The Heart of Juliet Jones*, ou d'Allen Saunders pour *Mary Worth*). Enfin de nombreux dessinateurs, dans les genres les plus divers, comptaient parmi leurs fans de très ferventes admiratrices. Ainsi lorsque le *Sigma Delta Chi Magazine*, à l'occasion du dixième anniversaire de *Terry and the Pirates*, publie un choix de lettres adressées à Milton Caniff, dix sur les treize retenues sont écrites par des femmes, dont l'une est cosignées par quatorze lectrices enthousiastes qui déclarent avoir choisi Terry comme pin-up boy (« *How we love that guy* », déclarent-elles)[2].

Ce type d'engouement reste mésestimé en Europe où les idées reçues

DEVON
LE MEMBRE LE PLUS TURBULENT DE CETTE PETITE FAMILLE...VOICI ÈVE, GAMINE ARDENTE...ÉCERVELÉE... ÉGOÏSTE...DÉVORÉE PAR LA PASSION DE "VIVRE"...LA SIMPLICITÉ DE SON EXISTENCE LUI PÈSE ET UNE JALOUSIE IRRAISONNÉE L'OPPOSE CONSTAMMENT À SA SŒUR.
GUY HOLLY, JEUNE PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES AU LYCÉE DE DEVON, EST FIANCÉ À JULIETTE, MAIS LES AVANCES INCESSANTES DE L'AGUICHANTE ÈVE LE TROUBLENT ÉTRANGEMENT.
DEVON N'EST QU'UNE PETITE VILLE AMÉRICAINE, COMME DES CENTAINES D'AUTRES. C'EST LÀ QUE JULIETTE JONES SE CONSACRE À SA FAMILLE. LES ANNÉES ONT PASSÉ : ELLE S'EST HABITUÉE À VIVRE DE PLUS EN PLUS POUR LES AUTRES, OUBLIANT À PEINE À ELLE-MÊME.
PAPA JONES, LE CHEF DE LA FAMILLE, EST UN HOMME TRANQUILLE ET DOUX, AFFOLÉ PAR DEUX GRANDS SOUCIS : UNE FILLE AÎNÉE QUI N'EST PAS ENCORE MARIÉE ET UNE GOSSE QUI N'EN FAIT QU'À SA TÊTE. IL NE SAIT QUE FAIRE, MAIS EST PRÊT À TOUT SACRIFIER À LEUR BONHEUR.
SIM Drake 5-4

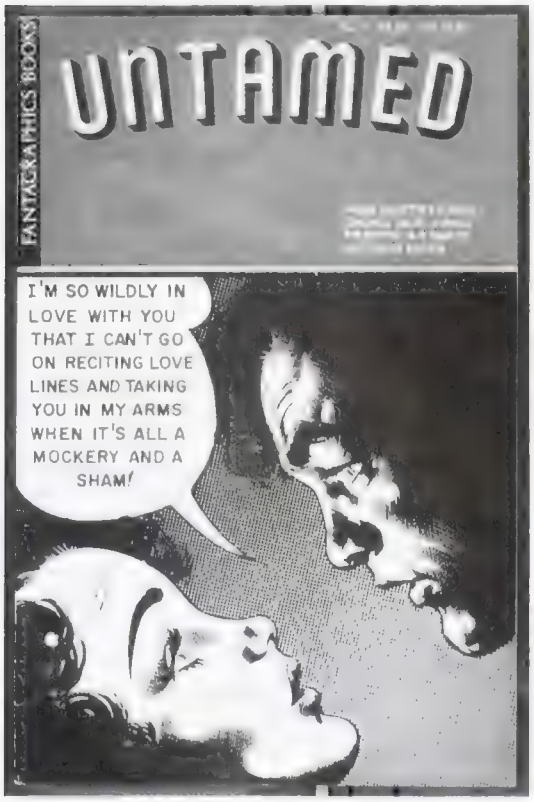
Stan Drake : The Heart of Juliet Jones *© Futuropolis.*

abondent concernant le public de la bande dessinée américaine, tandis que l'extrême diversité de celle-ci demeure largement méconnue, les illustrés de l'entre-deux guerres, tout particulièrement en France, ayant privilégié certains genres au détriment de beaucoup d'autres, favorisant dès lors une nostalgie qui fut et reste trop souvent à l'origine d'une version biaisée de l'histoire des comics. Les *comic books* n'échappèrent pas à cette distorsion de la mémoire, et cela, il est vrai, aux États-Unis non moins qu'en Europe.

Archie dans Laugh *n°104, nov. 1959 © Abbeville Press.*

Teen comics, romance comics et superhéroïnes : les comic books au féminin.

Le développement rapide des *comic books* à la fin des années 30 s'appuya principalement, mais non exclusivement, sur l'apparition d'un nouveau type de personnage, le superhéros costumé et éventuellement masqué, dont Superman fut la première manifestation. L'achat d'un *comic book* témoignait d'une intention spécifique, différente de celle d'un quotidien. Un lectorat se créa, juvénile et dans un premier temps très majoritairement masculin. Pourtant les fillettes et adolescentes étaient grandes consommatrices de *comic strips*. Que des *comic books* présentent l'équivalent de ce qui abondait jusqu'alors dans la grande presse, cela devait bien finir par s'imposer. Le pas fut franchi en décembre 1941 lorsque, dans le n°22 de *Pep Comics*, apparut l'éternel adolescent Archie flanqué de sa blonde amie Betty, bien vite rejointe par la brune Veronica. Non seulement le succès fut tel que nombre de titres parallèles (et mettant en valeur des personnages féminins comme Katy Keene) furent lancés par le même éditeur, mais surtout les firmes concurrentes s'avisèrent de l'importance du marché. Chez Timely (futur Marvel), Stan Lee lança en 1944 *Miss America* où s'illustra notamment le personnage de Patsy Walker, une adolescente rousse ayant droit dès l'année suivante à son propre titre, qui se démultiplia par la suite en multiples séries jumelles. Toujours en 1944, Timely fut à l'origine du premier « career girl comic book », équivalent en quelque sorte du « working girl comic strip », avec *Tessie the Typist*, que suivirent en 1945 *Nelly the Nurse* et *Millie the Model*. Les personnages de jeunes héroïnes furent de plus en plus nombreux jusqu'au milieu des années 50. Les *comic books* consacrés aux exploits de fillettes espiègles et déterminées connurent aussi un grand succès. Dell adapta


FANTAGRAPHICS BOOKS
UNTAMED
I'M SO WILDLY IN LOVE WITH YOU THAT I CAN'T GO ON RECITING LOVE LINES AND TAKING YOU IN MY ARMS WHEN IT'S ALL A MOCKERY AND A SHAM!

Réédition d'un Romance Comics *par Frank Frazetta.*

YOUNG ROMANCE
JAN-FEB. No. 9
10¢
young
52 PAGES OF REAL LIFE COMICS
Romance
TRUE LOVE stories
MOTHER'S RIGHT, JANE! YOU CAN'T MARRY HIM! YOU'RE THE BREADWINNER IN OUR FAMILY! IF YOU LEAVE US, HOW WILL MOTHER AND I LIVE?
BUT YOU CAN'T EXPECT ME TO GIVE UP LARRY! WE LOVE EACH OTHER! WE HAVE OUR OWN FUTURE TO CONSIDER!
TELL HER! TELL HER, BARBARA! MAKE JANE SEE WHAT A CRUEL AND SELFISH THING SHE'S DOING!
IN THIS ISSUE.
SHE WAS THE SOLE SUPPORT OF HER FAMILY--BUT THIS WAS HER LAST CHANCE FOR LOVE!

Couverture de Joe Simon et Jack Kirby, 1948.

Little Lulu dès 1945 et, dans les années 50, Harvey en fut le spécialiste avec *Little Lotta*, *Little Dot* et *Little Audrey*, tandis que d'autres (*Li'l Jinx*, *Little Eva*) venaient égayer les pages des fascicules concurrents.

La vogue de tels *comic books* déclina à la fin des années 50, en partie à cause de la télévision. Mais l'existence d'un lectorat féminin souvent très jeune fut incontestable tout au long de cette période et ne se démentit pas vraiment par la suite. Même le titre initial, *Archie Comics*, était lu majoritairement par des filles âgées de six à treize ans. Les statistiques des vingt-cinq dernières années montrent que son lectorat est à 60% féminin. En fait le succès était tel qu'en 1948, sur quarante-neuf *comic books* mensuels publiés par Timely, vingt-sept s'adressaient à un public féminin ; en 1953 le *comic book* consacré à Patsy Walker prétendait toucher six millions de lectrices[1] !

Toujours en 1948, une enquête menée à la Nouvelle Orléans révéla que dans la tranche d'âge de vingt-et-un à trente ans, 42,9% des hommes et 51% des femmes lisaient des *comic books*. Déjà en 1946, une statistique parue dans le magazine professionnel *Newsdealer* précisait qu'entre huit et onze ans, puis dix-huit et trente-quatre ans, le nombre de lectrices surpassait celui des lecteurs[4]. En fait le succès des *comic books* à destination d'un public féminin ne pouvait que déboucher sur de nouvelles sources d'inspiration prenant en compte l'existence d'un lectorat plus adulte. C'est ainsi qu'apparurent les *romance comics*.

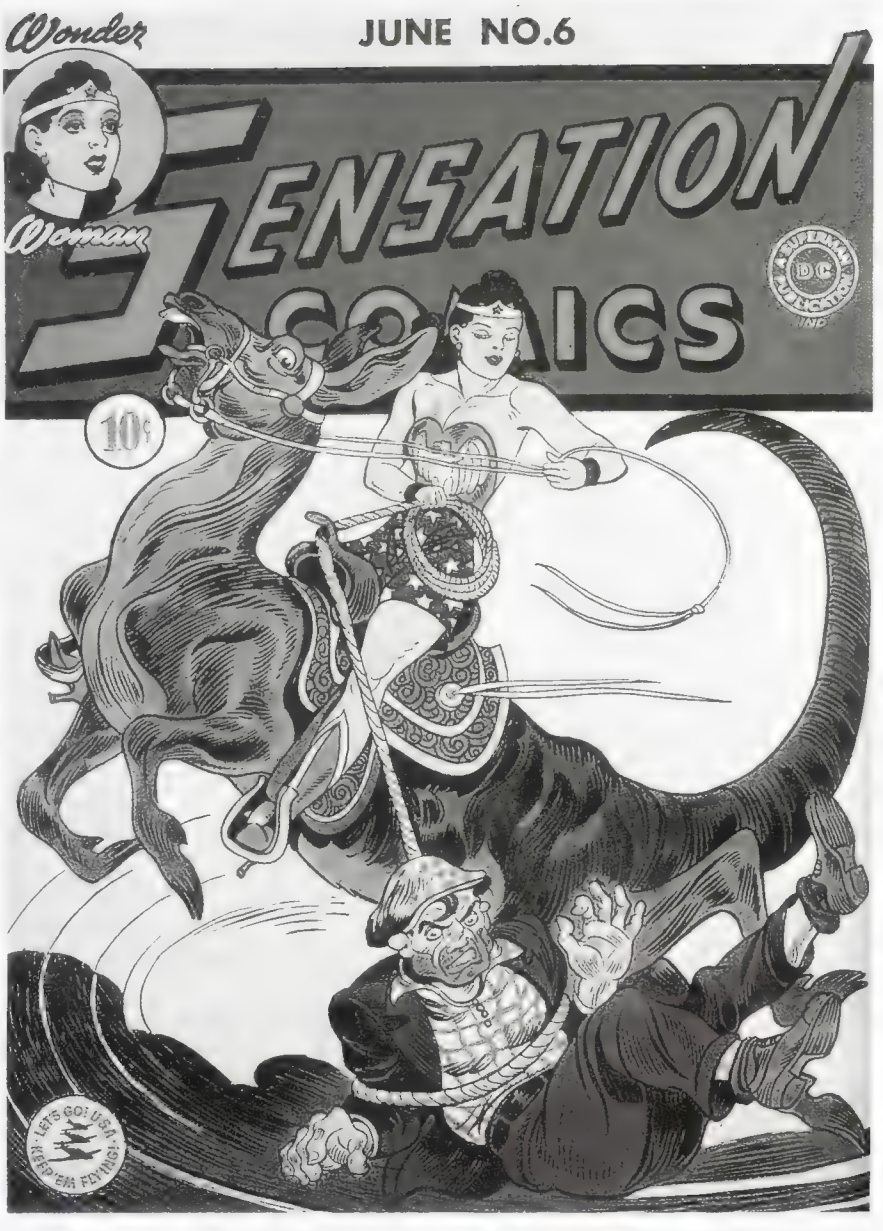
Assez logiquement les *romance comics* trouvèrent leur origine dans certains *teen comics* déjà caractérisés par des thèmes plus ou moins sentimentaux. C'est d'ailleurs dans l'un d'eux, le n°1 de *My Date*, que fut publié le premier exemple du genre en juillet 1947, mais le premier titre réellement spécialisé, *Young Romance*, ne fut publié que deux mois plus tard. Dans chaque cas, les res-

Couverture de Girls' Life *n°1 (détail), janvier 1954.*

I STILL CAN'T FIGURE OUT WHY SHE GOES WITH A BOOB LIKE SHELLY WHEN I COULD SHOW HER TWICE AS GOOD A TIME!
NOW THERE'S A GIRL WORTH WINNING--AND SHELLY WON'T BE ANY COMPETITION--FOR ME!
WHAT A DOLL! I SURE WOULD LIKE TO MAKE A PLAY FOR HER... IF I COULD MAKE HER GET RID OF THAT CRUMB SHE'S WITH!
I'D JUMP AT THE CHANCE TO DATE CAROL--IF I THOUGHT SHE'D GIVE ME A TUMBLE!
She was as beautiful as an angel--but I had a devil of a time fighting off the wolves who wanted her!
EVERYBODY WANTS MY GIRL!
Produced by SIMON & KIRBY

Every body wants my girl ! *publié dans* Young Love, *vol. 2, n°7, 1950 © Eclipse Book*

ponsables en furent Joe Simon et Jack Kirby. Tandis que les *teen comics* relevaient d'un graphisme plutôt humoristique, que tempérait parfois un souci de stylisation, les *romance comics* se distinguaient par leurs dessins réalistes et un traitement beaucoup plus dramatique des intrigues. D'une certaine façon, on pourrait y voir l'équivalent des romans-photos des pays latins, mais à condition de garder en mémoire que de tels *comic books* n'étaient pas des produits marginaux par rapport aux autres genres, mais qu'ils furent longtemps l'un des fleurons essentiels de cette industrie éditoriale. La plupart des dessinateurs furent des hommes et des noms célèbres, tels Wallace Wood ou Alex Toth, parmi bien d'autres, participèrent à l'aventure. Une autre caractéristique était qu'il s'agissait d'histoires complètes sans personnages récurrents. Ici l'amour était toujours recommencé et l'imagination des scénaristes savait jouer avec les situations les plus convenues pour en tirer du nouveau. Un sous-genre combina même les *romance comics* avec les *western comics*, autre domaine très populaire à l'époque. Les *Cowboy Love* répondirent aux *Cowgirl Romances*, parmi bien d'autres titres, et témoignèrent de la fertilité des inspirations. En une seule année, de 1948 à 1949, le nombre des *romance comics* passa de quatre à cent-vingt-cinq et, par la suite, il en eut même jusqu'à cent cinquante qui se concurrencèrent chaque mois. En 1950, plus du quart des *comic books* publiés relevaient du genre *romance comics* et la même année une nouvelle statistique du *Newsdealer* confirmait que les femmes entre dix-sept et trente-cinq ans lisaient beaucoup plus de *comic books* que les hommes. Le déclin s'amorça dans les années 60, tandis que les mœurs évoluaient et que les *comic books* de superhéros renaissaient après une longue léthargie, si bien que dans les années 70, les *romance comics* furent pratiquement oubliés. Le lectorat des *comic books* put passer de nouveau pour essentiellement masculin, même si, dans les fascicules, il existait aussi des superhéroïnes.

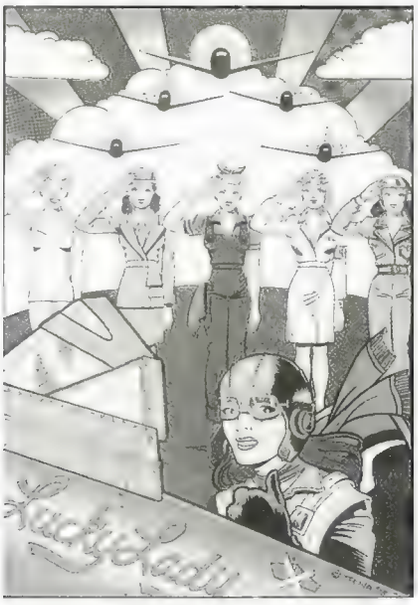


Couverture de Harry Peter, juin 1942 © DC Comics

© Marvel

Le cas des superhéroïnes est assez spécifique par rapport aux *teen* et *romance comics*. Ces derniers privilégiaient délibérément un lectorat féminin. Les superhéroïnes étaient plus ambiguës tant il était facile à travers elles de flatter certains fantasmes masculins et de nourrir ainsi de futurs « enfers des bulles ». Pourtant certains titres ne manquèrent pas d'attirer aussi un public de filles et tout particulièrement avec *Wonder Woman*, qui fit son apparition en décembre 1941 dans le n°8 d'*All Star Comics* et devint très vite populaire. Elle sera même la seule à ne jamais disparaître des *comic books* lorsque, dans les années 50, on assistera à l'élimination progressive de toutes ses consœurs. Le courrier des lecteurs des *comic books* présentant Wonder Woman était même d'abord un courrier des lectrices (dans un genre voisin, *Sheena, Queen of the Jungle*, fut également fort appréciée par

un public de filles). Le renouveau des superhéros à partir des années 60 entraîna bien entendu la création ou la résurrection de superhéroïnes, mais les tentatives de conquérir un lectorat féminin ne connurent guère de succès comme en témoigne, en 1972, l'expérience inaboutie de *The Cat*, suggérée par Stan Lee et confiée à une scénariste, Linda Frite. Il n'y eut que quatre numéros[3]. Quant aux héroïnes hypersexualisées de ces dernières années, elles s'adressent essentiellement à un lectorat masculin. Celui-ci constitue 95% des acheteurs de *comic books* aujourd'hui. Il n'en fut pas toujours ainsi et le goût de la bande dessinée continua d'habiter de nombreuses femmes.



Dos de couverture de Wimmen's Comix *n°6, 1982, par Trina Robbins*

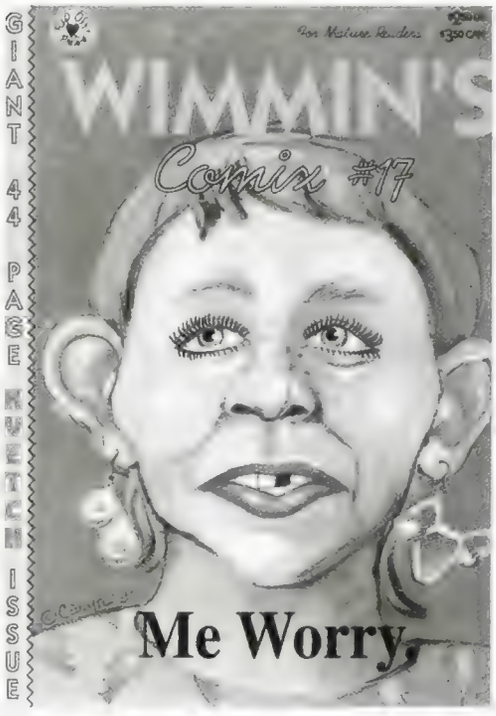
Une bande dessinée militante

Les *comix* underground qui se développèrent dans les années 60 et propageaient les grands thèmes de la contreculture de l'époque n'étaient pas exempts de forts relents misogynes. Des dessinatrices réagirent contre ces regrettables persistances et décidèrent de créer leurs propres comics. C'est en 1970 que Trina Robbins conçut le premier du genre, *It Ain't Me, Babe*, que suivirent d'autres titres à partir de 1972, dont les fameux *Wimmen's Comix* (devenus ultérieurement *Wimmin's Comix*). Ces derniers ne disparurent qu'en 1992. Ces *comix* au féminin, réalisés par de nombreuses collaboratrices, associaient contreculture et féminisme et abordèrent avec rage et humour les problèmes liés à la libération des femmes, avortement, machisme, sexualité, etc. Le genre de l'autobiographie s'y développa. De nombreuses cartoonists lesbiennes trouvèrent là une occasion d'affirmer leur choix par le biais du langage des comics[6]. Quelques tentatives, dans la seconde moitié des années 80, de relancer la formule des *comic books* féminins en tenant compte des nouvelles réalités (Trina Robbins y participa) ne connurent pas le succès, même si la série *Love and Rockets* créée en 1982 par Gilbert et Jaime Hernandez avait su conquérir un public non exclusivement masculin.

Avec les années 90, il devenait évident que s'il existait toujours des bandes dessinées s'adressant aux femmes (et dessinées par des femmes, ce qui était loin d'avoir toujours été le cas), celles-ci paraissaient désormais dans des petites revues marginales ou de simples *zines* dont la distribution restait des plus incertaines. Une nouvelle génération de dessinatrices (revendiquant le mot « girl » jugé dépréciatif par les féministes plus âgées, mais aussi bien transposé en « grrrl » afin d'en souligner le caractère revendicatif) a pu ainsi s'exprimer tout en ne bénéficiant que d'une audience choisie et motivée.

Peu présents dans les boutiques spécialisées (où prolifèrent les superhéros et assimilés et leurs lecteurs quasiment tous mâles), ces *girl comics* d'un type nouveau échappent ainsi à un public plus large dont on peut penser qu'il n'a pas totalement disparu. L'existence même d'une bande dessinée à caractère plus ou moins féministe ne se conçoit d'ailleurs qu'en fonction de toute une tradition féminine de lecture des comics. En 1993, lors de la convention des comics de San Diego, un groupe de femmes œuvrant dans ce domaine ont fondé l'organisation « Friends of Lulu » (en hommage à *Little Lulu*) pour promouvoir le lectorat féminin et sa reconnaissance par l'industrie des *comic books*. Mais d'une façon générale, c'est cette dernière qui est en crise, ayant perdu l'immense majorité de son lectorat. Le salut viendra-t-il des femmes ?

Quoiqu'il en soit, dans les strips et les planches de la presse quotidienne, les personnages féminins restent nombreux et des séries comme *For Better or For Worse* de Lynn Johnston ou *Cathy* de Cathy Guisewite, reprises fréquemment en albums, prouvent, si besoin était, que les Américaines sont, comme par le passé, sensibles à ce que nous avons pris l'habitude de nommer le 9e art ■



Dernier numéro de Wimmin's Comix, *1992. Couverture de Caryn Lescher.*

Bibliographie

Trina Robbins, *A Century of Women Cartoonists*, Kitchen Sink Press, 1993, dont sont issues certaines illustrations de cet article.

The Funny Papers in Fortune, avril 1933.

Entretien avec Philip W. Porter in *Cartoonist Profiles* n° 27, sept. 1975.

Sur *Torchy Brown*, *cf. Nemo* n°28, décembre 1987.

[1] Dans cet ordre, créatrices de *Torchy Brown, Teena, Emmy Lou, Susie Q. Smith, Brenda Starr et Miss Fury.*

[2] Hommage à Milton Caniff republié dans *Cartoonews* n°18, mars 1978.

[3] Statistiques citées dans Trina Robbins, *From Girls to Grrrlz, A History of Women's Comics from Teens to Zines*, Chronicle Books, San Francisco, 1999.

[4] *Idem.*

[5] Cité *in* Trina Robbins, *The Great Women Superheroes*, Kitchen Sink Press, Northampton, 1996.

[6] Sur ce sujet, *cf.* Dyke Strippers, *Lesbian Cartoonists A to Z*, Roz Warren ed., Cleis Press, Pittsburgh,1995.

De la loyauté à la charité. Cinquante ans d'illustrés anglais pour les filles

Les illustrés anglais pour filles qui ont prospéré entre 1950 et la fin des années 80 ont bien peu retenu l'attention des spécialistes de bande dessinée ; en revanche, un nombre considérable d'études a été mené par des universitaires évaluant les effets des médias sur les enfants.

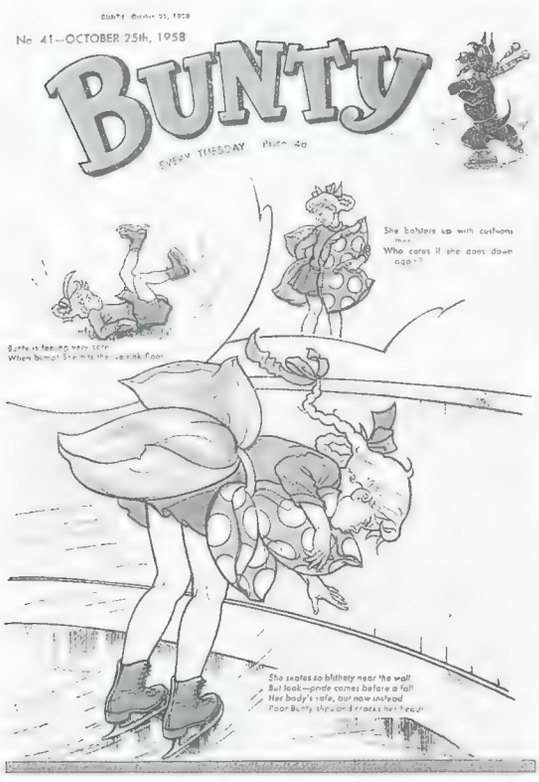
Ce contraste met en relief l'aspect le plus frappant des bandes dessinées pour filles : la majorité des histoires qui en relèvent présentaient comme personnages principaux des filles du même âge que leurs lectrices et se déroulaient dans des contextes aussi quotidiens et familiers que l'école et la maison. Bref, elles avaient tendance à être plus réalistes que les bandes dessinées pour garçons, qui décrivaient couramment des personnages adultes dans des contextes aussi « distanciés » que la guerre, l'espace ou le sport professionnel. On les prescrivait donc aux jeunes lectrices, à cause de la familiarité des personnages, des décors et des concepts, quelles que soient les valeurs sociales ou de caste qui y étaient incarnées.

En fait, de tels systèmes de valeur étaient indéniablement présents dans les bandes dessinées pour jeunes filles, bien que la question reste posée de savoir jusqu'à quel point ces systèmes ont pu être identifiés et reproduits par les lectrices. Parmi les titres principaux des années 50, les revues d'Amalgamated Press (AP) *School Friend* (1950) et *Girl's Crystal* (1953), colportaient les valeurs présentes chez leurs prédécesseurs, les revues d'histoires en prose de l'AP antérieures à 1940. L'accent était mis sur les filles agissant au sein de groupes, pour résoudre des mystères ou s'engager dans des activités sportives ou domestiques, et sur des actes individuels d'héroïsme, souvent accomplis dans des régions exotiques reflétant la variété de l'ancien Empire britannique. La loyauté envers le groupe était constamment exaltée dans ces illustrés, qui présentaient des personnages venant des classes les plus favorisées, mais étaient probablement lus par des jeunes filles de la classe ouvrière.

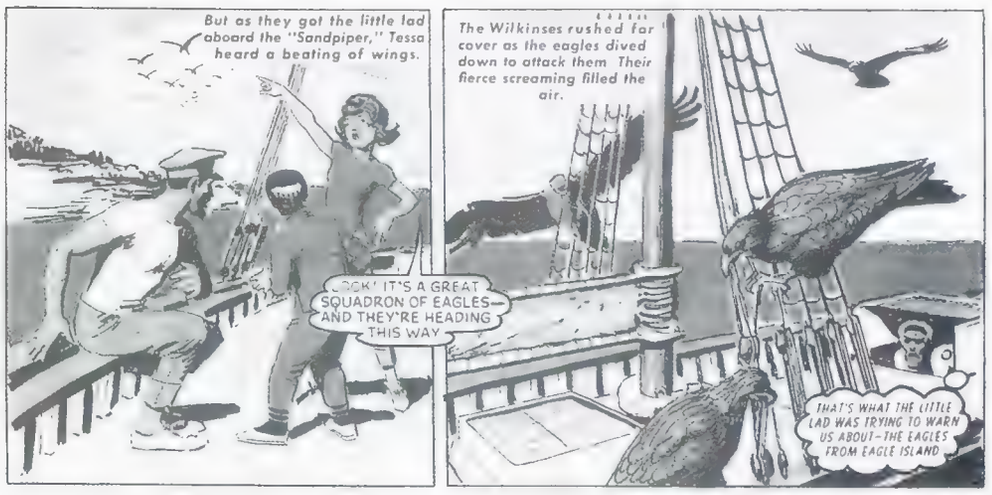
Par contraste, le principal titre rival, *Girl*, publié par Hulton Press, faisait partie d'une ligne de production d'illustrés pour les classes moyennes, avec un arrière-plan de morale chrétienne implicite. Il contenait plus d'histoires de jeunes filles au travail — quoique dans des professions prestigieuses — que son rival, et ses critères de production supérieurs le rendaient plus populaire auprès des parents mais, semble-t-il, moins auprès de leurs filles. Paradoxalement, ce sont les titres médiocrement imprimés de l'AP qui contenaient les meilleurs dessins : les expériences de gravure en couleur de *Girl* atteignaient rarement le niveau de détail et de délicatesse du travail au trait des pages de son concurrent, mais les qualités narratives étaient sensiblement meilleures dans *Girl*.

AS THE DISGRACED PREFECT SLUNK AWAY, THE HEADMISTRESS TURNED SMILINGLY TO THE FOURTH FORMERS
I MUST SAY, RITA, THAT YOU AND YOUR FRIENDS HAVE SHOWN GREAT RESOURCE—AND HAVE CONVINCED ME THAT YOU REALLY ARE KEEN. NOW, HURRY AWAY AND CHANGE. I SHALL JUDGE YOUR BALLET ON ITS MERITS
OH, THANK YOU, MISS LESTER!

Le système de valeur des écoles privées, la résolution d'un mystère, la loyauté et la danse, tout cela dans une seule vignette extraite de Girl's Crystal *(AP, 1957).*



Les mises en page innovatrices et ouvertes des couverture de Bunty *aidèrent à son succès* (Bunty *n°41, 25 octobre 1958*)


But as they got the little lad aboard the "Sandpiper," Tessa heard a beating of wings.
OCK! IT'S A GREAT SQUADRON OF EAGLES— AND THEY'RE HEADING THIS WAY
The Wilkinses rushed for cover as the eagles dived down to attack them. Their fierce screaming filled the air.
THAT'S WHAT THE LITTLE LAD WAS TRYING TO WARN US ABOUT—THE EAGLES FROM EAGLE ISLAND

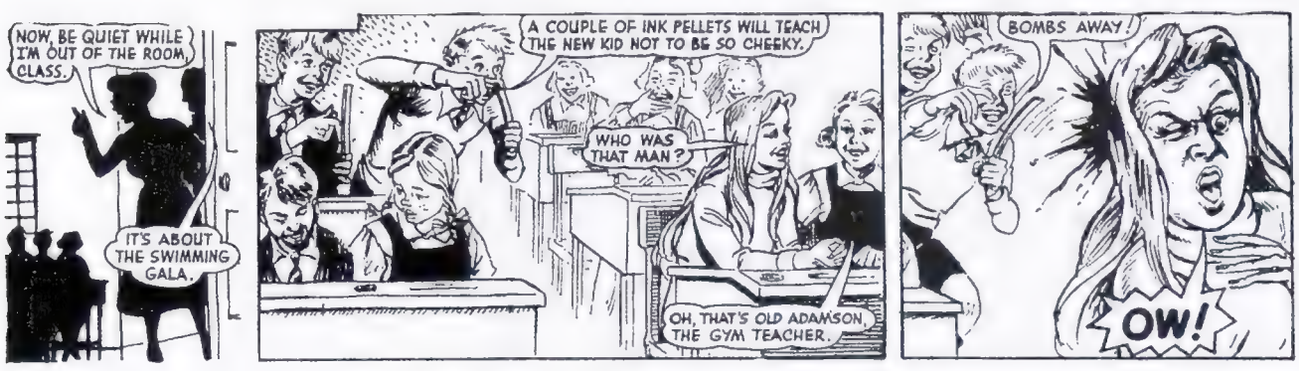
Une scène de suspense légèrement hitchcockienne, un des éléments nouveaux introduits dans les illustrés pour jeunes filles par Diana *(DC Thomson, 1966)*

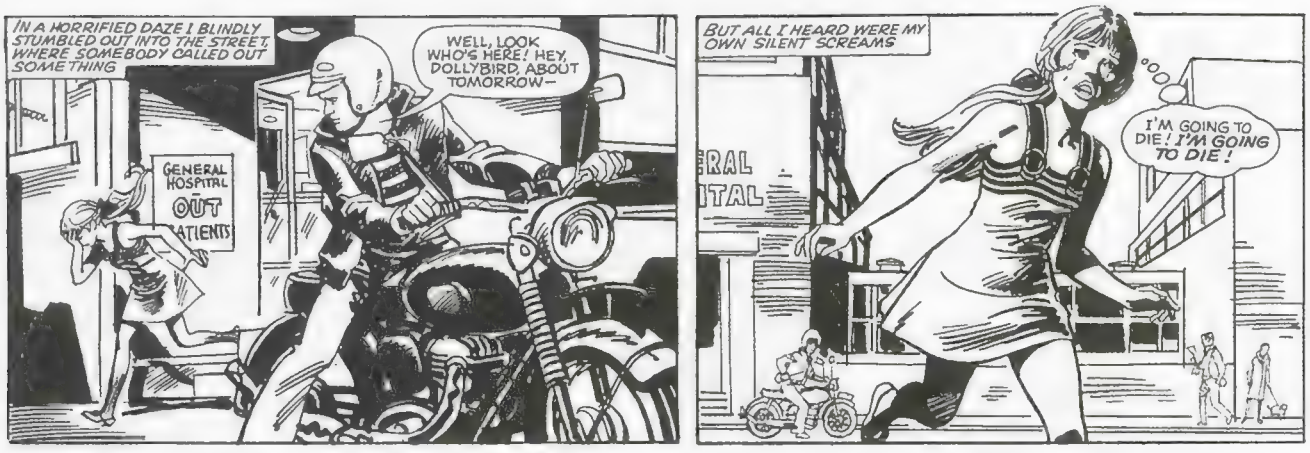
En 1958, l'éditeur écossais D.C. Thomson lança *Bunty*, qui devint rapidement la meilleure vente des illustrés pour jeunes filles. Thomson avait la réputation de produire des titres populaires pour des lecteurs populaires, et bien que *Bunty* conservât les décors d'écoles privées et de professions glamour des titres de l'AP, il présentait un nombre plus important d'histoires de jeunes travailleuses, offrait une vue plus rude de la vie en classe, contrastant vivement avec la pondération des écoles de l'AP. Il introduisait aussi un thème qui allait prendre une énorme importance : celui de la jeune fille confrontée à des circonstances hostiles et contrainte de survivre par ses propres efforts, la charité remplaçant la loyauté au groupe en tant que valeur. En adéquation avec ses scénarios, les dessins de *Bunty* étaient d'une rafraîchissante vivacité, particulièrement les couvertures aux motifs ouverts et plein de liberté.

Les années 60 furent dans une large mesure une décennie de consolidation. Thomson créa sans faiblir une ligne complète d'illustrés pour filles de tous les âges, du jardin d'enfants – *Twinkle* (1968) – jusqu'à la tardive adolescence (*Jackie*, 1964). *Jackie* et son équivalent pour pré-adolescentes, *Diana* (1963), étaient particulièrement novateurs en termes de système de valeur : le premier se spécialisait dans les histoires d'amour qui changèrent de façon sensible au fil du temps, au diapason de l'évolution des modes de séduction, tandis que le second introduisait de nouveaux genres comme la science-fiction et l'horreur qui, le moment venu, se fondirent dans les traditionnelles histoires de collège de la plupart des titres pour filles. Ils connurent peu de compétition : une vague de fusion plus tôt dans la décennie entraîna le remplacement des anciens titres d'AP et Hulton par des substituts tels que *Princess* (1960) et *June* (1961), qui conservaient les vieux systèmes de valeur tout en absorbant certains de ceux introduits dans *Bunty*, mais sans beaucoup plus de développements, alors même que les éditeurs londoniens fusionnaient progressivement en une seule société, IPC.

Une image nouvelle et différente de la vie et des habitudes scolaires dans Bunty *(DC Thomson, 1958)*

En 1971, IPC prit la tête des innovations. Des études de marché suggérè-


NOW, BE QUIET WHILE I'M OUT OF THE ROOM, CLASS.
IT'S ABOUT THE SWIMMING GALA.
A COUPLE OF INK PELLETS WILL TEACH THE NEW KID NOT TO BE SO CHEEKY.
WHO WAS THAT MAN?
OH, THAT'S OLD ADAMSON, THE GYM TEACHER.
BOMBS AWAY!
OW!


IN A HORRIFIED DAZE I BLINDLY STUMBLED OUT INTO THE STREET, WHERE SOMEBODY CALLED OUT SOMETHING
WELL, LOOK WHO'S HERE! HEY, DOLLYBIRD, ABOUT TOMORROW—
GENERAL HOSPITAL OUT ATIENTS
BUT ALL I HEARD WERE MY OWN SILENT SCREAMS
I'M GOING TO DIE! I'M GOING TO DIE!

Les nouveaux illustrés des années 70 se concentraient sur des jeunes filles aux prises avec des situations périlleuses, voire menaçantes pour la vie… Extrait de Tammy *(réédité dans* Jinty Annual, *IPC, 1980)*

rent que les jeunes filles souhaitaient des histoires avec un fort impact émotionnel : le nouveau titre d'IPC, *Tammy* (1971), ressuscita et renforça le concept de jeunes filles solitaires se battant pour survivre au milieu d'extrêmes difficultés, incluant des reflets nouveaux de la réalité quotidienne, tels que la pauvreté familiale comme conséquence du chômage des parents. Ces histoires nouvelles présentèrent progressivement des péripéties de plus en plus extrêmes – une mémorable série de *Tammy* concernait une jeune fille découvrant qu'elle n'avait plus que six mois à vivre – et, tout au long de la décennie, le ton des histoires des bandes dessinées pour jeunes filles devint de plus en plus noir et pessimiste. Dans le même temps, les ventes des titres de bande dessinée étaient sapées par une autre innovation d'IPC : les magazines pour jeunes filles comme *Pink* (1973), qui présentaient un mélange de bandes et de romans-photo dédiés à la pop music et la mode. Le ton et le langage de ces titres étaient largement irrévérencieux, insistant sur la prise de conscience progressive du fossé des générations, en partie dû au ciblage marketing de plus en plus spécifique des produits en direction des jeunes. La décennie s'écoulant, les romans-photo commencèrent à remplacer les bandes dessinées dans les illustrés, sans doute pour tenter d'en accentuer le réalisme.

À la fin des années 70, les histoires d'amour des illustrés pour jeunes filles expliquaient clairement que l'amour est sombre et difficile. Extrait de Pink *(IPC 1980)*

I still had the bruise of his fingers on my wrist…
HE – HE SAID HE'D HURT ME TOO, IF I EVER PLAYED ABOUT – BUT IF EVEN AN INNOCENT MEETING WITH A FELLA'S GOING TO SET HIM OFF…
SORRY, BENNY, BUT I CAN'T SPEND THE REST OF MY LIFE CHAINED TO YOU BY FEAR! I – I JUST HOPE I CAN GET UP THE NERVE TO TELL YOU!
THE END

Au début des années 80, le pessimisme et la noirceur des bandes dessinées pour jeunes filles atteignirent des sommets : IPC avait même édité pendant deux ans *Misty* (1978), le premier magazine d'horreur grand public à paraître en Grande-Bretagne depuis la campagne contre les bandes d'horreur américaines du début des années 50. Le sommet fut atteint en 1981 avec une histoire à épisodes dans *Judy* (Thomson), *Nothing Ever Go Right*, qui essayait apparemment de voir jusqu'à quelles extrémités les lectrices étaient prêtes à aller : balafrée, orpheline, jetée à la rue, l'héroïne mourait finalement, inconnue et sans amour, dans un accident de voiture. Sous-jacente à ce déprimant catalogue de désastres, on trouvait une morale chrétienne implicite (l'héroïne « survivait » dans la mémoire de ceux qu'elle avait tenté d'aider d'une manière ou d'une autre) qui laissait à penser que la notion de loyauté envers le groupe remontant aux années 50 avait été remplacée par une accentuation des inclinaisons charitables de l'individu. L'histoire fut un grand succès, mais l'expérience ne fut pas répétée : au contraire, les titres qui survécurent aux années 80 eurent tendance à se concentrer sur des histoires de cruautés envers les jeunes filles, généralement dans des décors victoriens : les systèmes de valeur quels qu'ils soient étaient jusqu'à un certain point remplacés par des histoires à sensations aussi éloignées du réalisme que le matériel qu'on trouve couramment dans les titres pour garçons.

En fait, le nombre des illustrés pour filles déclina en nombre au cours des années 80. De plus en plus de titres sur la mode et la pop music furent publiés, tandis que de nombreux titrés BD étaient arrêtés et non remplacés. IPC lança ce qui peut être vu comme une tentative de combiner le style de ces nouveaux magazines avec celui des illus-

You're Mr Morgan's daughter, are you? Would you wait a minute, please?
She's going to the phone! Perhaps she's been told by the police to watch out for me!
WAIT!
Later —
There's enough money here to keep me going for a few days. The only relatives I have left are Dad's cousin, Mary, and her husband, Ned.
No fear! I'll be sent back to that horrible Thornchurch School!
Before Heather left the town —
Goodbye, Dad. I know you're with Mum again. After all the troubles and suffering you've had, I hope you'll be happy now
It's ten miles to the town where Mary and Ned live, but I daren't go along the main road in case I'm spotted by the police. I'd better keep to these quiet roads.
I'm so lonely and unhappy, but I mustn't feel sorry for myself. Somehow I have to build up my life again, just as Mum and Dad would have wanted me to do.
JUDY 20 1 90 N E G R 1

Dans Nothing Ever Goes Right ! (Judy, *DC Thomson, 1981*), *la vie d'Heather Morgan devenait à chaque instant plus difficile : à la fin de cette remarquable histoire, l'héroïne mourait, orpheline et anonyme. Un des aspects les plus inhabituels de cette histoire est l'usage constant de vignettes de formes asymétriques, renforçant le contenu éclaté de l'histoire.*

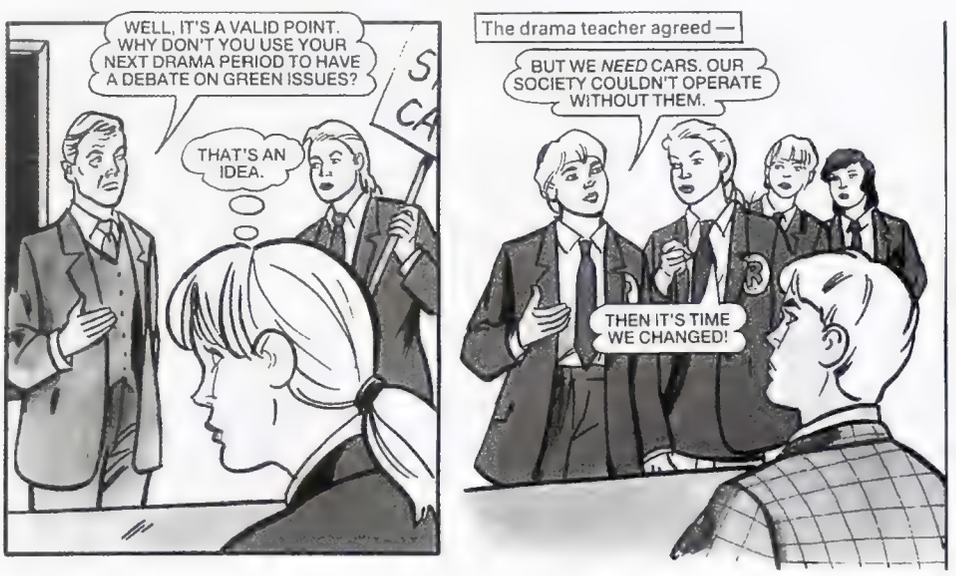
trés quand l'ancien et désormais vénérable titre *Girl* fut relancé en 1981 : mais le recentrage autour des romans-photo du nouveau *Girl* s'avéra impopulaire auprès des lectrices qui étaient déjà amplement pourvues en photographies dans les autres magazines et qui, on peut le penser, attendaient d'un titre de bande dessinée qu'il contienne des dessins. Ce qui remplaça les romans-photo, consistant essentiellement en bandes créées autour de matériel sous licence (habituellement des jouets comme les poupées Barbie), se révéla être un échec : *Girl* ne réussit jamais vraiment à susciter un lectorat assez large et cessa de paraître dans les années 90.

En 1991, seuls trois titres pour jeunes filles avaient survécu : IPC ayant abandonné la filière, ne restait en lice que le trio *bestseller* de Thomson, *Bunty*, *Judy* (1960) et *Mandy* (1967). L'été de cette même année, *Judy* et *Mandy* fusionnèrent, avant d'être supprimés en 1997, laissant *Bunty* comme seul titre survivant aujourd'hui. Passé en 1989 de sa formule traditionnelle bon marché de texte imprimé sur papier-journal à une publication imprimée sur papier glacé, *Bunty* se rapprocha lentement durant les années 90 de la formule magazine, introduisant des romans-photo et des feuilletons tout en conservant les bandes dessinées. On ne peut plus lui attribuer de système de valeur clairement défini : il maintient l'un des éléments de son stock ancien (une histoire de jeunes filles dans une école privée, avec laquelle les illustrés avaient commencé) mais présente dans le même temps une autre histoire d'école, un *soap opera* situé dans une école publique mixte. Du point de vue thématique, les deux histoires s'annulent l'une l'autre. Le thème de la cruauté datant des années 80 a disparu : *Bunty* conserve un certain degré de réalisme en abordant des concepts comme la délinquance juvénile, la crise de la famille et le chômage, mais plus comme un reflet des tendances sociales que comme véhicule pour des jugements de valeur.

Si les premiers illustrés pour filles offraient un système de valeurs qui était déjà dépassé de leur temps, leur développement et leur déclin sur cinq décennies peut être perçu comme le signe de l'altération graduelle et de l'estompement des valeurs sociales au cours de la même période. Cette tendance progressive à l'affadissement des efforts narratifs contemporains peut aussi être interprétée comme le reflet des efforts déployés pour ensevelir le système de classes sociales anglais sous l'image d'une société sans classe. Sans doute est-ce là le réalisme propre aux illustrés anglais pour filles, et là que doit être cherché ce qui fait leur valeur ■

Traduit de l'anglais
par Jean-Pierre Mercier

Dans le dernier titre survivant des illustrés anglais pour jeunes filles, un ton plus léger est revenu, mais les sujets de société sont régulièrement abordés. Extrait de Bunty *(DC Thomson, 2000).*


WELL, IT'S A VALID POINT. WHY DON'T YOU USE YOUR NEXT DRAMA PERIOD TO HAVE A DEBATE ON GREEN ISSUES?
THAT'S AN IDEA.
The drama teacher agreed —
BUT WE NEED CARS. OUR SOCIETY COULDN'T OPERATE WITHOUT THEM.
THEN IT'S TIME WE CHANGED!

Un « film en planches dessinées », le roman dessiné

Parmi les multiples bandes dessinées proposées au lectorat féminin, une partie d'entre elles relèvent d'un sous-genre spécifique, désigné par ses éditeurs comme « roman dessiné ». Un sous-genre qui sera un des grands succès de la presse d'après-guerre, et fondera celui de la « presse du cœur ». Mais ce roman sentimental en images tend à se présenter comme substitut de film plus que comme bande dessinée…

En avril 1947, un quatuor comprenant notamment un « industriel » ayant obtenu dès 1946 une autorisation à paraître non concrétisée pour *Le Film mondial*, journal de cinéma, entreprend de nouvelles démarches auprès de la commission paritaire pour présenter une formule « légèrement modifiée » : il s'agit « d'adjoindre, provisoirement, des films en planches dessinées de façon à créer une formule neuve plus spécialement basée sur la fiction » ; le nouveau projet se propose de manifester ce changement de formule par une modification de titre : *Film mondial présente Nous Deux*. Bien entendu, ce quatuor[1] dissimule un réel industriel de presse, Cino Del Duca, éditeur d'illustrés pour enfants en France depuis 1935, mais toujours de nationalité italienne, et ayant poursuivi ses publications pendant la guerre... Le 10 mai, l'autorisation est effectivement accordée, soit quatre jours avant la première parution d'un magazine qui, sous son titre promptement abrégé en *Nous Deux*, demeure le parangon de ce qu'on désignera bientôt comme « presse du cœur[2] ».

Les détails pittoresques de cette naissance hasardeuse disent bien sûr les aléas d'une renaissance de la presse française après 1945. Ils offrent aussi la première définition d'un genre effectivement nouveau dans le champ de la presse française, le « film en planches dessinées », déjà désigné comme « roman dessiné » par ses éditeurs mêmes, en sous-titre du magazine. Bientôt un concurrent de *Nous Deux* présentera son premier roman dessiné comme « une réalisation sensationnelle et inédite dans laquelle vous trouverez : toute la séduction du roman, toute la vérité du théâtre, tout le mouvement du cinéma[3] ».

Absolue nouveauté dans le champ de l'édition française, cet art total est né en réalité le 29 juin 1946 à Milan. Car ce soi-disant journal de cinéma à la formule provisoirement modifiée n'est que la réimpression à un format légèrement réduit des flans de *Grand Hôtel*, hebdomadaire créée par deux frères Del Duca demeurés au pays. Le titre même de cet hebdomadaire italien, emprunté à celui d'un film avec Greta Garbo, déclare une parenté entre le « romanzo a immagini » et le cinéma, comme la première couverture dessinée par Walter Molino. À cet illustrateur de presse et créateur de comics provisoirement interdit de presse, les frères Del Duca offrent un refuge. Sa première

Le roman dessiné, cinéma à domicile.
Couverture du n°1 de Grand Hôtel, *26 juillet 1947*

couverture présente un couple entrant dans un cinéma, le Grand Hôtel, projetant un film nouveau censément produit par Universo (le groupe de presse des frères Del Duca, évidemment), *Anime incatenate* : ce « film » n'est rien d'autre que le roman dessiné de Molino qui ouvre le magazine, quand un autre de Bertoletti le ferme.

Dès sa naissance, le nouveau genre est donc présenté comme film à domicile, empreint du lustre du cinéma, et de celui de la fiction, avant même d'être affirmé comme œuvre dessinée. Or il s'agit bien d'une bande dessinée, fondée sur une succession de vignettes dans l'espace de la page et intégrant du texte dans l'image : un « commentaire » ou une « voix off » en majuscules surmonte généralement l'icône, et les paroles des personnages, en minuscules, sont attribuées à leur émetteur par un simple soulignement.

Ce sous-genre poursuivra une longue carrière en Italie, notamment dans *Grand Hôtel* jusqu'en 1969. Aux deux créateurs initiaux s'adjoindront bientôt N. Mairani, G. Pallotti, Aldo Torchio (qui assure seul les douze derniers romans dessinés de *Grand Hôtel*). En France, il s'impose tout d'abord en feuilletons dans la nouvelle presse du cœur[4] : dans d'autres titres des Editions mondiales, dans des albums complets présentant des rééditions de feuilletons ou des titres originaux, dans l'*À tout cœur* des éditions Dargaud[5], dans des magazines aux destins plus ou moins chaotiques, produits notamment par des éditions lyonnaises, tels *Rien que toi* (dont le premier roman dessiné par Naro Barbato sera poursuivi pour plagiat par les Editions Mondiales), ou dans les collections *Duo*, *Frissons* et *Chérir*. On peut encore le rencontrer dans des revues plus hasardeuses, telle *Sensations* (où en 1958 les anonymes et assez dévêtues *Aventures de Naïa* sont manifestement dessinées par Aldo Torchio, par exemple). Surtout, après avoir accordé une grande place au roman dessiné à la fin des années 50 (jusqu'à trois feuilletons distincts dans le même numéro), et avoir même fait créer spécialement plusieurs adaptations littéraires, *Nous Deux* donne progressivement la priorité au roman-photo, et clôt l'expérience avec *La grande croisade* en 1963. Le roman dessiné s'efface alors des pages de la presse féminine, pour ne plus persister qu'en colonne dans le quotidien *Paris-Jour*, jusqu'en 1969 (reprenant les derniers romans dessinés de *Grand Hôtel*, négligés par *Nous Deux*).

Existe-t-il bien un roman dessiné français ? Certes, certains éditeurs, surtout les lyonnais, font appel à des créateurs français (tels « Serge », « Manuel », ou Pichard) ; mais le « roman dessiné français » doit surtout s'entendre comme « roman dessiné édité en France » (les Éditions Mondiales occupant très largement le marché). De plus, alors que les éditeurs italiens mettent en valeur leurs créateurs, les français choisissent le plus souvent l'anonymat, semblant privilégier la transparence du vecteur.

Un lecteur attentif peut distinguer des styles graphiques individuels : Molino se reconnaît ainsi à une netteté un peu sèche, mettant surtout en valeur les épaules masculines, les bouches et les poitrines féminines, une virtuosité certaine pour les sosies d'acteurs, voire les caricatures ; Bertoletti à une rondeur plus baroque qui souligne les chevelures, à la priorité donnée aux gros plans ; et Torchio à son usage plus saturé de l'ombre, la fermeté de trait des visages. À l'opposé,

MOUCHETTE S'EFFORCE D'ÉTOUFFER LE TOURMENT QUI LA CRISPE.
Oui, je veux rejoindre Hervé. Si possible, je partirai aujourd'hui même avec Lili.
Il y a un train qui part dans deux heures et s'arrête à Blois. Là, vous trouverez une voiture qui vous conduira chez Hervé.

Les avatars d'Audrey Hepburn : « Le mystère d'une nuit », Molino, Nous Deux *n°470, juin 1956.*

TOMMY RESTE SILENCIEUX. LE COEUR DE LAURE S'ATTRISTE ET ELLE REGRETTE DE LA LAISSER LE PETIT SEUL, MAIS L'APPEL DE "L'INCONNU" EST VRAIMENT IRRÉSISTIBLE.
Demain soir, je resterai avec Tommy... je lui dirai que je suis occupée. nous nous reverrons après demain.. Hélas! Deux jours sans le voir, deux longues journées... Mon Dieu, amour et torture!
C'EST L'AMOUR! ET ANDRÉ, DE SON CÔTÉ EST ÉGALEMENT BOULEVERSÉ: LE DÉSIR DE VOIR LAURE LE RONGE.
Quelle folie.. Il m'est désormais impossible de renoncer à elle... Pourtant, je le dois. JE DOIS m'éloigner... avant qu'elle ne me chasse avec horreur.
VAINS PROPOS! LES RÉSOLUTIONS, LA VOLONTÉ DE RENONCEMENT... S'EN VONT EN LAMBEAUX... LE SOIR MÊME...
Accepterais-tu que nous ne nous voyions pas demain soir? Je voudrais tenir compagnie à cet enfant solitaire...
Un jour sans se voir! Mais c'est une folie, chérie. J'ai déjà tant de mal à résister vingt quatre heures! Tu ne sais pas que l'amour...
... L'AMOUR!... VOILÀ LE GRAND AVEU! ANDRÉ S'ARRÊTE, ATTERRÉ. MAIS LAURE, LE COEUR PALPITANT LE FIXE AVEC DES YEUX BRILLANTS.
Tu as dit "amour". Tu m'aimes donc?
Oui, je voudrais être à mille lieues sous terre... mais c'est comme cela...
LAURE EST TRÈS ÉMUE, SES YEUX SE REMPLISSENT DE LARMES, ELLE S'ACCROCHE À LUI.
Chéri, pourquoi sous terre? N'as-tu pas compris que je t'aime aussi?
Tais-toi, je t'en supplie. Ne brise pas le rêve...
Mais je ne te trompe pas, chéri... Je.. Ah, comme je voudrais t'appeler par ton nom, "Inconnu"... Je serai dorénavant offensée par cet adjectif stupide...
VAINCU PAR LE BONHEUR ET À LA FOIS DÉSESPÉRÉ, IL LA SERRE TENDREMENT DANS SES BRAS ET L'EMBRASSE.
Dis-moi maintenant ton nom, cher Inconnu... Je veux le prononcer, comme cela, pour la première fois, mes lèvres contre tes lèvres...
Pardonne-moi, Laure, je ne peux pas te le dire.
A SUIVRE....

Mise en page productrice de sens : une séquence sentimentale.
Amour sans lendemain», Molino, Nous Deux *n°121, octobre 1949.*

Oui, folle de toi... et toi aussi, tu dois m'aimer, Gary. Je suis de ta race, c'est moi que tu dois aimer, non cette gamine
Oh, Gary, ne me repousse pas !

Ci-dessus : L'art des sosies. Amours de Jennifer Jones et Kirk Douglas dans « Symphonie sauvage », dessinés par Molino. Nous Deux *n°227, 16 octobre 1951*

Ci-contre à droite : le rapt d'Esmeralda. « Notre Dame de Paris », adapté par Torchio, Nous Deux *n°413, 12 mai 1955*

Ci-dessous : Gérard Philippe dans « Un amour impossible », par le même Molino, Nous Deux *n°526, 7 juillet 1957*

HEURES PAS-
T ET DE NOUVEAU
ERT SUBIT LA FIÈVRE DU JEU...
s aviez raison.
croit que la
nce va confi-
r...A présent,
NOUS ? Vous voulez dire que VOUS perdez : ceci est un prêt, jeune homme, ne l'oubliez pas.

IL REGARDE CETTE FOULE DONT IL EST BANNI. AVEC LA FORCE DE DIEU, IL VIENT DE BRISER LA JUSTICE DU ROI...
IL REGRETTE QU'IL SE SOIT DÉROBÉ À CES ACCLAMATIONS. ON LE VOIT REPARAÎTRE À L'UNE DES EXTRÉMITÉS DE LA GALERIE DES ROIS QU'IL TRAVERSE EN PORTANT SA CONQUÊTE...
APRÈS QUELQUES MINUTES DE TRIOMPHE, IL S'ENFONCE BRUSQUEMENT DANS L'ÉGLISE AVEC SON FARDEAU. LE PEUPLE AMOUREUX DE TOUTE PROUESSE LE CHERCHE DES YEUX DANS LA SOMBRE NEF.
LA TOUR DU BOURDON ; LÀ IL SEMBLE MONTRER AVEC ORGUEIL À TOUTE LA VILLE CELLE QU'IL A SAUVÉE ET SA VOIX TONNANTE QU'ON ENTEND SI RAREMENT, PAR TROIS FOIS RETENTIT : Asile !... Asile !... Asile !...
UNE CLAMEUR IMMENSE MONTE DE TOUT CE PEUPLE. UNE CLAMEUR QUI ÉTONNE LA RECLUSE DONT L'ŒIL EST TOUJOURS FIXÉ SUR LE GIBET...
Noël !...
Noël !...
Noël !...

Naro Barbato, Manuel et Serge, notamment, sont d'abord reconnaissables à la pauvreté de leurs arrière-plans, et pour tout dire au côté bâclé de leurs dessins. D'une façon plus générale, on peut estimer que les créateurs français sont plus proches de la pure bande dessinée, en ce qu'ils usent fréquemment de fonds peu chargés, et que leurs personnages mêmes sont souvent proches de la stylisation.

Car on peut au premier regard distinguer un roman dessiné de toutes les autres modalités de la bande dessinée. Sa première spécificité tient à l'usage du lavis, qui joue sur les ombres et les lumières, permet de créer un effet de volume, et insère souvent les personnages dans des décors précis, et pas seulement sur un fond [6]. Bref, la représentation s'offre ici selon une convention vériste renforcée par la discrétion des « bulles », tirant non seulement vers la ressemblance, mais vers l'identité avec le réel [7].

Cette esthétique spécifique est d'abord celle d'un genre donné comme cinéma dessiné [8]. Le fait que plusieurs créateurs (Molino, Torchio, Pallotti surtout) choisissent de faire de leurs personnages des sosies d'acteurs de cinéma contemporains renforce cette dépendance (mêlant acteurs hollywoodiens et européens, et n'hésitant pas à plier une plastique originale aux canons épanouis propres au genre). Le développement du roman dessiné parcourt divers genres cinématographiques : après les films sentimentaux contemporains vient le péplum et plus largement le film historique ; se suivront ainsi dans *Grand Hôtel* (et dans *Nous Deux* puis *Paris-Jour*) de multiples évocations de l'Antiquité sur tous les continents, du moyen-âge

DANS LES MONTAGNES ROCHEUSES, AU PAYS DES NEIGES ÉTERNELLES, FRANÇOIS ET VIOLET, EN CORDÉE, S'ATTAQUENT À UNE CIME DIFFICILE.
Accroche-toi bien, Violet! Je n'ai qu'un appui d'un centimètre sous les doigts....
Ne t'inquiète pas pour moi! Je suis solidement accroché.
EN RÉALITÉ, VIOLET A PEUR. ELLE DÉTESTE LA MONTAGNE, MAIS FEINT DE L'AIMER POUR SÉDUIRE FRANÇOIS: TOUT EST PERMIS POUR CONQUÉRIR LE COEUR D'UN HOMME!
SOUDAIN, LA PIERRE S'EFFRITE SOUS LES DOIGTS DE FRANÇOIS....
Violet! Ville! Je tombe!
UN INSTANT PLUS TARD..
MOMENTS D'ANGOISSE! LA VIE DE FRANÇOIS DÉPEND ENTIÈREMENT DE VIOLET. SI ELLE TIENT FERME PENDANT QUELQUES MINUTES, IL POURRA REMONTER LA CORDE. MAIS TIENDRA-T-ELLE LE COUP?
FRANÇOIS POUSSE UN CRI D'HORREUR.
Violet.. mon Dieu, tu pourras y arriver?
Je ne sais pas François....Tu es lourd..Tu es trop lourd..au secours!
Accroche-toi avec les pieds, Violet, serre les dents.. je vais essayer de remonter....
Non, je n'en peux plus..je sens que je vais tomber. Ah! François, je tombe!
Mon Dieu, Violet, ne pense pas à moi! Si tu ne peux plus tenir coupe la corde..coupe la corde!
Non, jamais!
MILLIMÈTRE PAR MILLIMÈTRE ELLE GLISSE À SON TOUR VERS L'ABIME....
Coupe-la, Violet! Sauve-toi, du moins!
Non, François.. j'aime mieux mourir, moi aussi!
LES CHEVEUX DE FRANÇOIS SE DRESSENT SUR SA TÊTE. AVEC PRÉCAUTION, SANS SECOUER LA CORDE, IL ESSAIE DE TIRER SON COUTEAU POUR LA COUPER LUI-MÊME....
J'entends des voix en bas. Au secours! Au secours!
Inutile, Violet, ils sont trop loin! Coupe la corde, je t'en supplie! Ça m'est égal de mourir!
UNE HEURE PLUS TARD, AU REFUGE....
Chère Violet, je te dois la vie!
Oh, François, je serai morte de douleur si j'avais coupé la corde... autant valait mourir avec toi dans l'abîme!

Mise en page productrice de sens : un accident en montagne dans « Ames ensorcelées » Molino, Nous Deux *n°10, août 1947.*

historique ou légendaire, de la Guerre de Sécession, de la Russie tsariste ou de Napoléon..., et même une adaptation de *Quo Vadis ?* (c'est en 1964 le dernier roman dessiné de Bertoletti).

Comme tout récit iconique, le roman dessiné substitue toutefois à la succession des photogrammes filmiques (porteuse d'illusion mimétique), la juxtaposition des vignettes dans la page ; et par là même, il induit nécessairement l'ellipse, et donc la connivence du lecteur qui doit convertir cette juxtaposition en continuum. Mais au contraire du roman-photo des origines, il ne choisit pas de mimer la régularité des photogrammes cinématographiques. Au contraire, il joue de la liberté du dessin pour découper la page en vignettes irrégulières. Cette page se construit sur une organisation floue, et dans le meilleur des cas sur une mise en page significative par son découpage même : ainsi les meilleurs dessinateurs jouent-ils de vignettes triangulaires ou trapézoïdales (associées à des plongées et contre-plongées parfois radicales), voire d'une vignette ronde, pour mettre en valeur un accident en montagne, un bombardement, une évasion..., ou une scène sentimentale, et construire de véritables séquences[9].

En ce sens, bien que manifestement inspiré du cinéma triomphant de l'après-guerre, et s'offrant comme un substitut, le roman dessiné sut dès ses premières créations inventer une esthétique et une mise en page expressives et singulières. Plus singulières à dire vrai que bien des bandes dessinées de la même période...

Mais l'esthétique du roman dessiné est aussi celle d'une fiction sentimentale, confiant à l'icône une bonne part de son appel à l'émotion. Voire à un certain érotisme, d'abord présent dans la plastique idéalisée des

MIDI EST CALME SUR LES RIVES SOLITAIRES DU LAC... LES DEUX FIANCÉS, OUBLIEUX DE TOUT SOUCI, LAISSENT PARLER LEUR COEUR.
M'aimes-tu, Aurora?
Je t'aime tant mon chéri que je ne pourrais davantage sans mourir. Et toi, Ub?
Mets ta main sur mon coeur, mon trésor, chaque battement est un oui. Toujours oui... incessamment oui..oui..oui... jusqu'à la mort...
TOUT DOUCEMENT, BERCÉ PAR LE MURMURE DE L'EAU, UBALD FERME LES YEUX. MAIS SA CONSCIENCE A ÉTÉ TROUBLÉE PAR LA RENCONTRE DE L'AVEUGLE ET IL S'AGITE AU MILIEU

Ci-dessus : Pudeur de la représentation amoureuse : de cette scène champêtre, où « les deux fiancés, oublieux de tout souci, laissent parler leur cœur » va naître une petite fille. « Le cavalier du ciel ». Bertoletti, Nous Deux *n°156, juin 1950.*

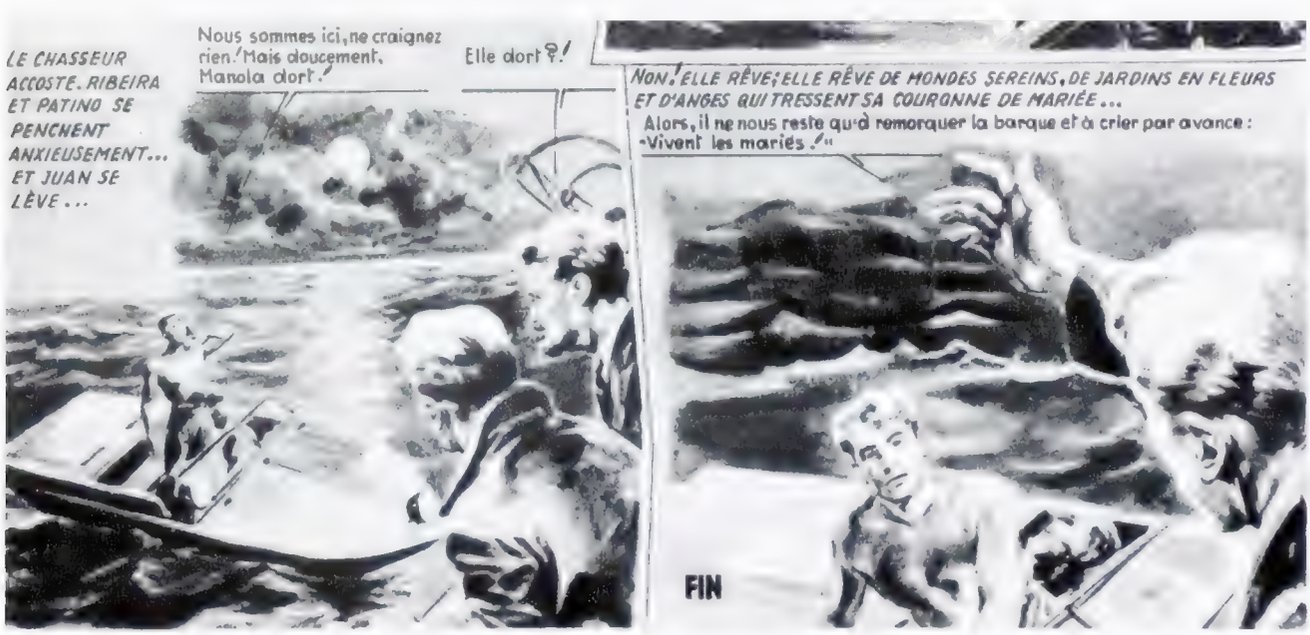
Ci-dessous : Epilogue : L'embarquement pour Cythère. « Manola la mexicaine ». Bertoletti, Nous Deux *n°238, janvier 1952.*

personnages, et parfois (essentiellement chez Molino) dans la mise en scène. Pour autant, la représentation explicite des actes amoureux, même du baiser, demeure le plus souvent retenue et statistiquement rare.

Dessiné, le roman dessiné est aussi roman, en effet. Il est produit selon un partage des tâches entre scénariste, dessinateur et lettreur, construit en tension entre icône et texte. Le récit linguistique est premier dans sa conception, et on ne rencontre pratiquement pas de vignettes sans texte. Texte et image sont le plus souvent en redondance (et dans le cas des bandes lyonnaises, seul le texte est apte à assurer une cohérence, l'image ne venant qu'illustrer le commentaire) ; les scènes marquantes, où le dessin est en somme en excès, sont toujours rares. Mais, à l'opposé du roman-photo, le texte s'inscrit avec fluidité dans l'image, en ce sens qu'il relève d'un même outil, le crayon.

Le récit sentimental n'est pas ici exclusivement celui d'une femme, qui serait « l'objet de la quête » ou « l'héroïne », mais celui d'un couple, à la recherche du bonheur ; bonheur que les vignettes finales consacrent, par des scènes d'embarquement (pour Cythère) ou d'assomption — et, bien plus rarement, de baisers. Le plus souvent, un roman dessiné fait assister son lecteur à la constitution d'un couple, depuis la rencontre (toujours imprévue, évidemment, et rapprochant ceux qui n'auraient jamais dû se rencontrer — la fille d'un gouverneur et celui qui veut assassiner celui-là, un croisé et une combattante musulmane, un aviateur et la sœur de celui que cet aviateur pense avoir abattu...), jusqu'à la stabilisation du couple (le plus souvent sanctionnée par un mariage), à travers une série d'obstacles ; obstacles extérieurs (des rivaux bien sûr, des puissants de tous poils, mais aussi des membres de la famille et de faux amis) ; et obstacles intérieurs (la peur de l'amour, la méconnaissance de soi...). Certains récits tronqués nous font assister à la simple reconstitution d'un couple déjà constitué à l'ouverture. D'autres à une redistribution : les couples constitués d'entrée sont « faux », bâtis sur une illusion ou un mensonge ; le véritable amour, seul apte à construire un couple stable, va alors venir détruire ces associations malencontreuses. On peut même très minoritairement rencontrer des cas d'épilogues consacrant la solitude de ceux qui n'ont pas su reconnaître ou choisir l'amour vrai. Mais par ces divers biais, les intrigues concourent toutes à réaffirmer la nécessité d'un amour fondé sur la vérité autant que sur l'élan, et sur le refus du pouvoir entre les êtres — bref, sur l'Agapé, et non sur l'Eros[10].

C'est pourquoi ces récits sont autant ceux d'une quête de l'identité


LE CHASSEUR ACCOSTE. RIBEIRA ET PATINO SE PENCHENT ANXIEUSEMENT... ET JUAN SE LÈVE...
Nous sommes ici, ne craignez rien. Mais doucement, Manola dort.
Elle dort?!
NON! ELLE RÊVE; ELLE RÊVE DE MONDES SEREINS, DE JARDINS EN FLEURS ET D'ANGES QUI TRESSENT SA COURONNE DE MARIÉE...
Alors, il ne nous reste qu'à remorquer la barque et à crier par avance : "Vivent les mariés!"
FIN

Regarde cette douce plaine, notre terre enfin pacifiée... Aujourd'hui le bonheur chante dans nos coeurs et tu es mienne Anita, ma petite rose blanche...
Oui, à toi, et pour toujours, Luis !
FIN

Ci-dessus : *Épilogue : le mariage. « La rose blanche », Torchio.* Nous Deux *n° 279, octobre 1952.*

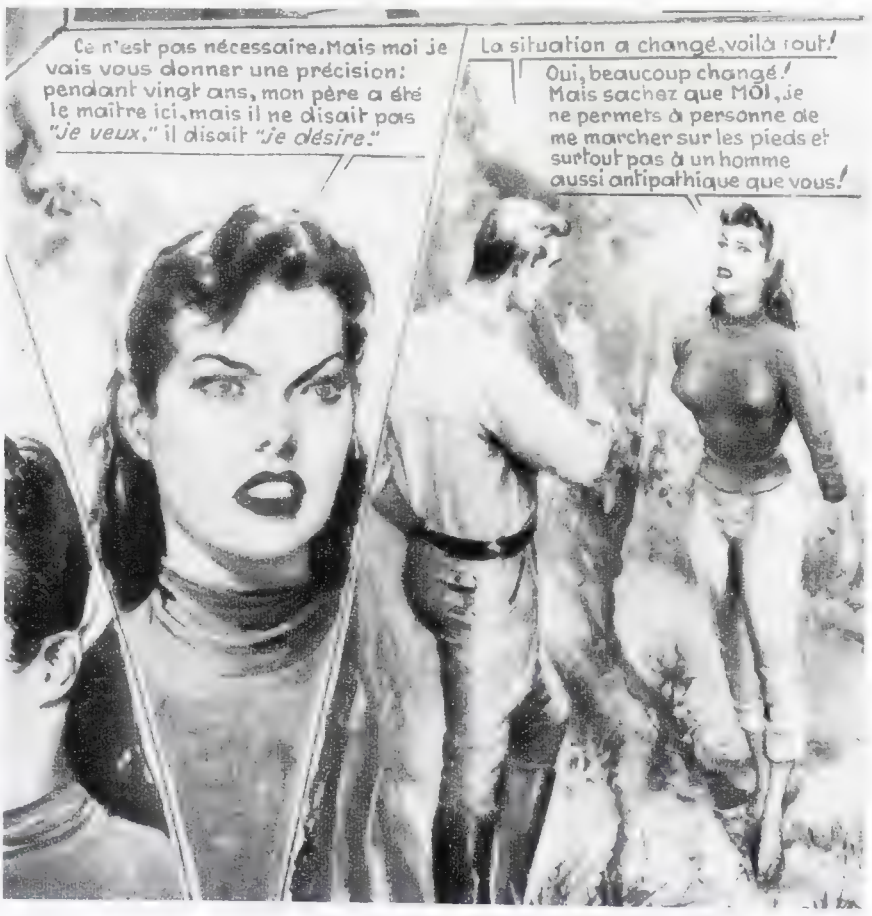
À droite : où l'héroïne tente, par la force de son caractère, de se construire une vie nouvelle, Nous Deux *n°526, 7 juillet 1957*

que du bonheur. Nombre d'entre eux se fondent en effet sur des jeux d'identité (dissimulée, ignorée, perdue...), et sur des structures initiatiques à l'issue desquelles les protagonistes accèdent à eux-mêmes. Au-delà, tous appellent à rompre avec les déterminations du passé, pour se construire une vie nouvelle et une identité personnelle par le biais du couple.

Mais en cela, ils ne se distinguent pas des autres genres de la presse du cœur. En fonction du contrat générique qu'il établit avec ses lecteurs, le roman dessiné prend une place complexe sur l'axe tendu entre *mimesis* et *diegesis*[11] où s'inscrivent ces genres concurrents : son iconisme même et son vérisme le placent du côté de la *mimesis* ; mais l'idéalisation et l'érotisation des corps (on pourrait qualifier son esthétique de « réalisme fantasmatique »), le cachet « artistique » que donne au dessin le face à face avec le roman-photo, la structure échevelée de ses intrigues, proches du « roman grec »[12] et le passage progressif à la fiction historique le tirent au contraire du côté de la *diegesis*. Il tient donc une voix singulière dans le concert des fictions sentimentales.

La vraie question est alors celle de sa disparition : pourquoi ce genre qui remporta un succès si considérable à son apparition (en moins d'un an, la diffusion tant de *Grand Hôtel* que de *Nous Deux* dépasse les 500 000 exemplaires) s'efface-t-il à la fin des années soixante devant le roman-photo ?

La première réponse est sans doute dans la concurrence entre les images : quand le roman dessiné apparaît, il se donne pour substitut du film. Mais il va bientôt se trouver face au roman-photo (dans *Nous Deux*, la première page de roman-photo est d'abord publiée en deuxième de couverture, en confrontation directe avec le roman dessiné). Les premières années, les difficultés de reproduction de l'image photographique, et les hésitations de ce genre naissant ne menacent guère le roman dessiné (jusqu'en 1958, *Nous Deux* compte ainsi davantage de romans dessinés que de romans-photos, et à des places plus stratégiques). Mais l'amélioration de la technique comme du papier, l'approfondissement des potentialités du genre vont à terme faire du roman-photo le mode de récit iconique le plus porteur. Quand on


Ce n'est pas nécessaire. Mais moi je vais vous donner une précision: pendant vingt ans, mon père a été le maître ici, mais il ne disait pas "je veux," il disait "je désire."
La situation a changé, voilà tout!
Oui, beaucoup changé! Mais sachez que MOI, je ne permets à personne de me marcher sur les pieds et surtout pas à un homme aussi antipathique que vous!

LA VOIX DE SUZANNE S'AFFERMIT:
Je suis venue te dire que, pour éviter des complications, tu ne me verras pas pendant quelque temps. Je partagerai mon temps entre l'exposition et la pension. En cas de besoin, téléphone-moi selon notre code.
Attends je vais donner un coup d'oeil dans la rue.

Ci-dessus : érotisation des corps, « L'enfant du mystère », Molino, Nous Deux *n°268, 7 juillet 1952.*

Ci-dessous : érotisation des situations (une simple scène de somnambulisme dans « Tendre mission », vue par Molino), Nous Deux *n°160, juillet 1950.*

feuillette les magazines comportant encore dans les années 60 quelques pages de roman dessiné, on est frappé de l'incongruité de cette présence.

Sans doute le développement de la télévision, et son entrée dans les foyers populaires, lui furent-ils alors fatals…

On peut également estimer que le « réalisme fantasmatique » qui fit le succès du genre devint à terme son handicap : dans les années 60 la presse du cœur évolue vers davantage de réalisme psychologique, tendant à passer des intrigues mélodramatiques à des récits de formation. Or, aussi vériste que soit le roman dessiné, il l'est moins que le roman-photo.

Nous restent donc aujourd'hui les vestiges d'un genre qui ne vécut guère que vingt ans, et dès lors paré des charmes de la nostalgie… ■

PAUL A FERMÉ LES YEUX DEPUIS UNE DEMI-HEURE À PEINE, QUAND LA PORTE S'OUVRE. IL SENT TOUT À COUP UNE PRÉSENCE TOUTE PROCHE DE LUI ET IL SE RÉVEILLE EN SURSAUT…
Qui est là ?
A SUIVRE ….

[1] Ces renseignements proviennent des dossiers du Ministère de l'intérieur déposés aux Archives nationales.

[2] Le terme a été créé pour dénigrer un nouveau segment de la presse féminine, fondé sur la fiction sentimentale sous diverses modalités : feuilletons, « histoires vécues » (des nouvelles émanant soi-disant de la confession de lectrices — l'introducteur de ce genre en France est *Confidences*, crée dès 1938 à l'imitation de magazines nord-américains). Et récits iconiques, d'abord en romans dessinés, et bientôt en romans-photos. Après un succès considérable jusqu'à la fin des années 60, ce segment tend à s'affaiblir, et n'est aujourd'hui plus guère représenté que par *Nous Deux*.

[3] *A tout cœur*, hebdomadaire des éditions Dargaud, mai 1949.

[4] Même si un certain nombre d'albums présentent des romans dessinés complets, la forme feuilletonesque est première dans l'histoire du genre, et demeure essentielle. À tel point que l'évoquant dans « Le langage du photo-roman » (in « L'Art de masse n'existe pas », *Revue d'Esthétique* n°3/4, 10/18, 1974, p.155-181), Yves Kobry forge pour lui le terme de « feuilleton illustré », et le présente comme le descendant des ciné-romans qui dans la presse quotidienne annonçaient la projection des films à épisodes.

[5] Lancé au début de l'année 1946, ce magazine fera travailler, comme illustrateurs ou créateurs de romans dessinés, nombre de dessinateurs, dont Raoul Auger (ses créations n'usent pas de ballons pour attribuer le dialogue à leurs émetteurs, et sont donc aux limites du genre), Lucien Nortier et même Georges Pichard, pour ses épisodes de *La Vie secrète des grandes amoureuses* notamment.

[6] Cette opposition entre décor et fond est reprise de Jan Baetens, *Formes et politique de la bande dessinée*, Peeters–Vrin, Louvain–Paris, 1998, p. 7.

[7] *Cf.* l'opposition dessinée par Töpffer entre gravure et trait dans « De la plaque Daguerre, à propos des *Excursions daguerriennes* », *Mélanges*, 1852. Cité dans François Schuiten et Benoît Peeters, *L'Aventure des images, de la bande dessinée au multimédia*, Autrement, Paris, coll. "Mutations" n° 167, 1996, p. 106.

[8] Il ne serait pas inintéressant à cet égard de le rapprocher du story-board… *Cf.* Benoît Peeters, Jacques Faton, Philippe de Pierpont, *Storyboard – Le cinéma dessiné*, Yellow Now, Crisnée, 1992.

[9] À la suite de Thierry Groensteen (*Bande dessinée, récit et modernité*, Futuropolis, Paris, 1987, pp. 45-69), on distinguera la séquence « déterminée par un projet narratif » de la simple suite « d'images disparates ».

[10] Pour l'explicitation de ces notions essentielles, on renverra à Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1972, et André Comte-Sponville, *Petit Traité des grandes vertus*, PUF, 1995. Voir aussi Sylvette Giet, *Nous Deux 1947-1997 : apprendre la langue du cœur*, Peeters-Vrin, Louvain- Paris, 1997.

[11] *Cf.* la *Rhétorique* d'Aristote, et Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, ou *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

[12] *Cf.* notamment Mikhaïl Bakhtine, « Formes et chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

Portraits de femmes

Figures historiques dans la bande dessinée à l'usage des jeunes filles

Cette brève étude se donne pour objet d'esquisser l'analyse du choix des figures et du traitement historique des biographies de femmes illustres publiées sous formes de bandes dessinées dans la presse française à l'usage des jeunes filles dans la période 1945-1975, c'est-à-dire de la Libération à la raréfaction des titres non mixtes[1].

TIENS... IL VIENT JUSTEMENT DE PÉNÉTRER EN FACE. DANS LA MAISON DU PHARISIEN SIMON...
OÙ DONC T'EN VAS-TU SI SUBITEMENT ?...
JE VIENS DE COMPRENDRE COMBIEN ÉTAIT VAINE ET STUPIDE CETTE VIE DE PLAISIR QUE J'AI MENÉE JUSQU'ICI ...
ET QUELQUES INSTANTS PLUS TARD..
MAÎTRE, PERMETTEZ-MOI DE LAVER VOS PIEDS SOUILLÉS DE LA POUSSIÈRE DES CHEMINS...

Line n°159

Etant donné le caractère « défricheur » de ce dossier consacré à la presse illustrée pour les filles, il ne peut s'agir que de pistes d'études, d'ébauches de réflexion sur les thèmes abordés et leur lien avec l'histoire générale des femmes en France dans la seconde moitié du XX[e] siècle. Il est difficile de traiter séparément les figures masculines et féminines, car leur comparaison éclaire la compréhension de la vision de l'histoire et de la place des femmes dans la société.

Le choix des figures historiques

Dans la presse confessionnelle, les vies de saintes se limitent aux femmes des Évangiles (Marie de Magdala, *Line* n°159, 1958), des martyres (Marguerite d'Antioche, *Line* n°328 à 343, 1961) et des reines mérovingiennes (« Le grand Noël de la reine Clotilde », *Line* n°353, 1951, par Yves Duval et André Gaudelette ; Berthe au grand pied, *Bernadette* n°32 à 34, 1947). Ces hagiographies semblent disparaître progressivement après Vatican II sans être véritablement remplacé par les vies des saintes modernes, malgré l'esprit du Concile. Il faut faire une exception notable pour la *Bernadette* (Bernadette Soubirous) de Jijé, publiée partiellement dans *Line* n[os] 164 à 187, dès 1958. Cette relative absence, a priori surprenante, semble compensée par le choix de figures plus simples, dont l'exemplarité est plus immédiate, plus atteignable que celle des saintes, et fournit un modèle et des valeurs plus adaptés au public visé.

Dans *Nade*, qui a succédé à *Bernadette* – au départ destiné à un public rural et chrétien – on insiste plutôt sur la piété des héroïnes, leur rôle d'épouse et de mère, leur dévouement et leur application à une cause. Ainsi, Marcelline Desbordes-Valmore est présentée comme marquée par l'exemple de ses parents qui refusent un héritage pour ne pas être obligés de se convertir au protestantisme (*Nade* n°393, 1968 par Thérèse Bracy et Garel). Les reines fournissent également un type de personnage couramment exploité dans cette presse, royalisme et catholicisme étant encore fortement liés dans l'imaginaire chrétien (« La dernière victime de la

Ils sont âgés et songent à nous léguer leur fortune.
Est-ce possible !
Tu m'achèteras une robe neuve, maman ?
MAIS UNE CONDITION EST POSÉE.
" Nous avons quitté la France car nous étions protestants. Vous renoncerez au catholicisme et embrasserez la religion réformée."
Que faire ?
Pour avoir la vie large et facile, renier notre foi...
Non, jamais !
Plutôt vivre et mourir pauvres !
MARCELLINE N'OUBLIERA JAMAIS CE DÉBAT. ELLE RESTERA FERVENTE.

Nade *n°393*

avoir neutralisé par l'ironie le combat féministe, l'auteur termine son récit par l'idée selon laquelle c'est la contribution patriotique des femmes à l'effort de guerre qui a permis d'obtenir le vote des femmes. Autrement dit, les suffragettes n'ont servi à rien, le féminisme ne sert à rien. Seul compte l'effort au travail et le patriotisme. On ne saurait mieux résumer l'orientation générale du propos tenu dans les vies de femmes célèbres dans la presse illustrée pour les jeunes filles.

Terreur », sur la citoyenne Grimaldi, *Line* n°320, 1961, par Yves Duval et A. Gaudelette : « Marie-Thérèse d'Autriche ». *Line* n°312, 1961, par Step et Francey).

Le motif le plus couramment employé pour conclure ces récits est celui de la mort chrétienne, qu'elle soit simplement suggérée (présence d'un prêtre, tombe catholique) ou qu'elle fasse l'objet d'une mise en scène édifiante. Ce trait marque la place centrale de la mort – donc du Salut – dans l'éducation chrétienne des enfants. Si l'on trouve parmi les personnages masculins quelques convertis de la dernière heure (Denis Papin, calviniste converti, *Nade* n°383 ; Cyrano de Bergerac, athée converti alors qu'il se mourait, le crâne défoncé par une tuile, *Nade* n°392, 1968), on n'en voit aucune parmi les femmes. Celles-ci se convertissent plutôt en vue de leur mariage : Pocahontas ou encore l'épouse indienne de Cortès (*Line* n°324, 1961), par exemple. Cette différence est importante, car elle reflète une conception de la femme comme intuitivement, voire naturellement portée à la religion alors que l'homme, esprit fort et raisonnable, ne se convertit que face au pari que représente la mort.

Les absences sont aussi significatives que les présences. Seule trace d'une militante féministe, une biographie de Flora Drummond (*Line* n°154, 1958, par Edouard Aidans), pose en précaution préalable : « Quelle que soit l'opinion qu'on puisse proférer sur la question, l'égalité politique de l'homme et de la femme est aujourd'hui chose acquise dans les sociétés modernes. Il nous a paru plaisant de rappeler les pittoresques efforts que durent déployer les premières suffragettes pour imposer le vote des femmes ». Pittoresques... Après

Le patriotisme, valeur commune de la presse d'après-guerre

Pour les éditeurs, les figures historiques sont un moyen d'édification. À la Libération, Jean Pihan, l'un des fondateurs du mouvement Âmes Vaillantes, déclare[2] : « Je mettrais l'accent sur le rayonnement moral et spirituel de la France, et je proposerais aux jeunes, non seulement les héros du passé lointain de notre pays, mais surtout ceux qui depuis quatre ans ont lutté clandestinement pour le salut et la liberté du

ALORS JE MOURRAI AVEC LUI. SI VOUS VOULEZ LUI BRISER LE CRÂNE, COMME LE VEUT VOTRE LOI BARBARE, IL FAUDRA D'ABORD ME TUER !...
EN POSANT SA TÊTE SUR CELLE DU PRISONNIER, LA FILLE DE POWHATAN A INDIQUÉ QUE LEURS DEUX EXISTENCES SONT UNIES. LE BLANC AURA LA VIE SAUVE. QU'ON LE RAMÈNE À SA CABANE.

Line *n°166*

peuple français. ». L'usage systématique d'un graphisme réaliste, proche de la gravure d'histoire, confère une tonalité sérieuse aux récits, confirmant cette volonté d'édifier et non de distraire.

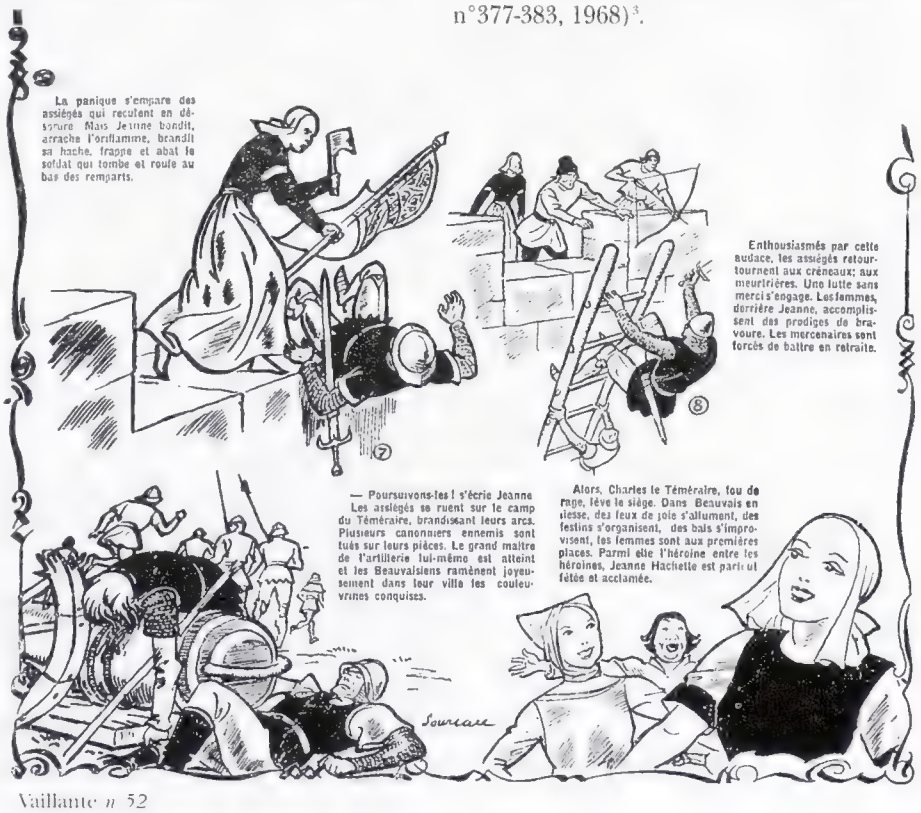
Le patriotisme, valeur commune de l'après-guerre, scelle une donne politique commune aux anciens résistants et aux ex-maréchalistes. La Résistance va fournir la base de la majorité des récits de *Vaillante*, revue d'obédience communiste rapidement disparue. Ces récits mettent en scène des inconnues, éventuellement aux côtés de figures historiques, signifiant par là que toute jeune fille est une résistante potentielle : la jeune Nicole rencontre le colonel Fabien et Roll-Tanguy, (*Vaillante*, n[os] 47 à 50, 1948). Mais figurent également des héroïnes nationales (Jeanne Hachette, *Vaillante*, n° 52, 1948), dont on met de côté l'aspect chrétien au profit du patriotisme (« Geneviève, la petite bergère », *Vaillante* n°46, 1948).

Les références à la Résistance sont plus rares dans la presse catholique, et la période de Vichy abordée de manière très sporadique, mais significative. La vie d'Angello Roncalli, futur pape, permet d'évoquer la protection que celui-ci accordait aux « évêques soupçonnés sans raison d'avoir 'collaboré' » (*Bernadette* n°84, 1962), tandis que dans une curieuse réhabilitation de l'amiral Noemitz, on loue son humanité lors du sauvetage de sous-mariniers allemands naufragés, malgré les bombardements américains (*Mireille* n°88, 1962). Mais ces exceptions demeurent rares et concernent des personnages masculins. Il s'agit à la fois d'échapper à l'accusation de vichysme, et probablement d'un refus de voir des personnages féminins exprimer des opinions politiques allant au-delà du patriotisme consensuel.

Ce patriotisme n'apparaît jamais comme un chauvinisme agressif, mais plutôt une exaltation des sentiments nationaux en général. L'héroïne typique est une combattante qui se révolte contre l'oppression d'un envahisseur : Antoinette Lix, dite Michael le sombre, patriote polonaise (*Âmes Vaillantes* n°36, 1963) ; Marie-Angélique Brulon participe, habillée en homme, à la bataille d'Arcole (*Line* n°350, 1961) par Suzy Mathis et Francion, ou encore *Line* n°193, 1958). De manière plus générale, la femme habillée en homme est un thème courant : le domaine de l'action, considéré comme strictement masculin, ne peut être intégré qu'au prix d'un travestissement. On trouve également des manifestations de patriotisme plus surprenantes, telle Madame Royale, emmenée en Autriche en 1797, se révoltant contre son oncle l'Empereur d'Autriche, au nom de ses sentiments français...

Dans cet imaginaire national, la Révolution française a en effet un statut ambigu, tiraillée entre son image anticléricale, « rouge », et son patriotisme. Sa déconsidération systématique (sauf bien sûr dans *Vaillante*, par exemple « Enfants de la Liberté », *Vaillante* n°24, 1947) par le biais d'une réduction à la courte période de la Terreur, n'empêche pas la mise en avant d'héroïnes des guerres révolutionnaires contre l'Autriche, notamment les sœurs Fernig qui, habillées en homme, participent à la défense de leur village (*Âmes Vaillantes* n°44, 1957 ; *Line* n°346, 1961). Cette ambiguïté explique le philo-bonapartisme très vigoureux, qui s'exprime par la vie des femmes proches de l'Empereur (*Line* n°327, 1961 ; n°351, 1961 ; *J2 Magazine* n° 731, 1968 ; *Mireille* n°332, 1960) : Bonaparte est conçu à la fois comme l'héritier du patriotisme révolutionnaire et le restaurateur de l'ordre et de la religion. Cette conception va parfois de pair avec un royalisme qui pousse jusqu'à la réhabilitation de Naundorf, aventurier allemand qui prétendait être le véritable Louis XVII (*Nade* n°377-383, 1968)[3].

Une violente offensive doit être lancée. Dans le poste de commandement, le colonel Fabien en compagnie de Dax et de Lebon, étudie un plan d'attaque. Nicole est là, elle aussi.
Soudain, une explosion violente. Les soldats accourent, affolés : le P. C. vient de sauter. Est-ce un attentat ? Des décombres ils retirent le corps de leurs chers amis. Comment croire à ce malheur ?
Et pourtant Nicole n'est plus. Mais eux, ils vont franchir le Rhin. Et le souvenir de leur amie, si douce et si courageuse, restera vivant dans leur cœur, comme dans celui de toutes les petites filles de France. FIN
Vaillante n°50


La panique s'empare des assiégés qui reculent en désordre. Mais Jeanne bondit, arrache l'oriflamme, brandit sa hache, frappe et abat le soldat qui tombe et roule au bas des remparts.
Enthousiasmés par cette audace, les assiégés retournent aux créneaux; aux meurtrières. Une lutte sans merci s'engage. Les femmes, derrière Jeanne, accomplissent des prodiges de bravoure. Les mercenaires sont forcés de battre en retraite.
— Poursuivons-les ! s'écrie Jeanne. Les assiégés se ruent sur le camp du Téméraire, brandissant leurs arcs. Plusieurs canonniers ennemis sont tués sur leurs pièces. Le grand maître de l'artillerie lui-même est atteint et les Beauvaisiens ramènent joyeusement dans leur ville les couleuvrines conquises.
Alors, Charles le Téméraire, fou de rage, lève le siège. Dans Beauvais en liesse, des feux de joie s'allument, des festins s'organisent, des bals s'improvisent, les femmes sont aux premières places. Parmi elle l'héroïne entre les héroïnes, Jeanne Hachette est partout fêtée et acclamée.
Souriau
Vaillante *n* 52

GÉNÉRAL, J'AI COMBATTU COMME LIEUTENANT DANS LES FORCES POLONAISES EN 1863. JE SUIS À VOTRE DISPOSITION...
IMPOSSIBLE, MA PAUVRE DEMOISELLE, L'ARMÉE FRANÇAISE NE PRÉVOIT PAS CE CAS, MÊME À TITRE EXCEPTIONNEL JE NE PUIS VOUS OFFRIR QU'UN POSTE DE CANTINIÈRE. ET CE N'EST PAS CELA QUE VOUS ATTENDIEZ DE MOI.
CANTINIÈRE. CANTINIÈRE...
MICHAËL LE SOMBRE

Vaillante n°36

Les activités féminines autorisées

Chaque semaine, *Mireille*, s'ouvre sur la rubrique « Fille de France », biographie d'une femme célèbre, le plus souvent une sportive ou une musicienne. Si le goût de l'effort et du dépassement de soi est célébré comme une vertu, les rédacteurs de la presse féminine prennent soin de préciser que ces femmes furent aussi bonnes mères et bonnes épouses : ainsi, Maria Robin, cantatrice, est décrite comme une parfaite maîtresse de maison (*Mireille* n°343, 1960) ; la reine Victoria, présentée comme une bonne mère et une épouse soumise (*Line* n°379, 1958). La presse, laïque ou confessionnelle, renvoie aux jeunes lectrices la vision d'une femme qui ne peut être active qu'à condition de ne pas s'écarter de son rôle autorisé : « Thérèse Leduc, championne de France à vingt ans, est demeurée une fille simple. Elle aime le travail, la vie familiale. Il n'y a pas de place dans sa vie pour la coquetterie et les futilités. Son beau teint doré n'a pas besoin de fard. Ses yeux, qui reflètent si souvent le ciel et la neige, regardent droit devant elle, vers le but à atteindre, vers le dépassement de soi-même qu'exigent toujours les réussites sportives. Thérèse Leduc, une vraie fille de France » (*Mireille* n°329, 1960).

Maria Robin dans Mireille *n°343*

La comparaison avec le courrier des lectrices confirme cette manière de voir : chaque fois qu'une jeune lectrice envisage une activité réputée masculine, ou se pose des questions relatives à la vie affective, on la renvoie dans son rôle social de jeune fille, dans les valeurs socialement construites de la douceur et du charme. À une adolescente qui demande l'adresse d'un club de football féminin, on propose plutôt du tennis ou de la danse, car le football est jugé trop viril et fort peu gracieux (*Line* n°329, 1961).

Les figures historiques féminines dans les illustrés pour fillettes ont donc un rôle d'édification morale – chrétienne ou non – et patriotique. Bien que leur thème soit historique, elles ne visent ni à une connaissance de l'Histoire en général, ni à une réhabilitation de la place des femmes dans l'histoire. Bien au contraire, elles servent plutôt à poser des bornes à la place des femmes dans la société. Loin d'être féministe, cette mise en valeur de figures féminines joue plutôt le rôle de contre-feu à la relative émancipation des femmes dans l'après-guerre (droit de vote, expansion du travail féminin), en fixant des bornes à cette prise d'autonomie. La difficulté pour une femme de percer dans un milieu professionnel masculin est un aspect presque systématiquement éludé[4].

Au début des années 70, la situation change radicalement. Tout d'abord, la presse illustrée pour jeunes filles tend à disparaître ou à devenir mixte. D'autre part, le compromis patriotique de 1945 perd de sa signification pour les jeunes générations. Enfin, la montée en puissance du féminisme politique permet de dénoncer de manière systématique les stéréotypes véhiculés dans les médias. L'édification morale par les figures historiques disparaît rapidement, au gré des changements de formules et des disparitions de titres ■

Thérèse Leduc dans Mireille *n°329*

[1] Toutes les revues n'en publient pas : elles sont très rares dans *Lisette* ou *La Semaine de Suzette*, par exemple. Ont été consultées : *Âmes vaillantes, Bernadette, J2 Magazine, Line, Mireille, Nade, Vaillante*. Seule *Mireille* publie exclusivement des biographies de personnages féminins.

[2] Cité par Gilles Ragache, *Les Enfants de la guerre : Vivre, survivre, lire et jouer en France, 1939-1945*, Perrin, collection "Terres d'histoire", 1997, p. 270-271.

[3] Le Naundorffisme, déjà décrit par Huysmans dans *Là-bas*, reste aujourd'hui encore un courant au sein du traditionalisme catholique.

[4] Il est cependant évoqué dans la vie de Mireille Caignais-Devillers, chercheuse en pharmacologie, *Mireille* n° 347, 1960.

JEAN-PIERRE MERCIER

Dessins pour les filles

Jusque dans les années 1970, les revues pour jeunes filles ont proposé des histoires en images à leurs sages lectrices. Qui les dessinait ? Ce petit tour d'horizon sans prétention exhaustive apporte quelques réponses... parfois surprenantes.

Hormis Joseph Porphyre Pinchon, immortel dessinateur de la bientôt centenaire et toujours ingambe Bécassine, Jo Valle, René Giffey et Al G., qui illustrèrent successivement *Les aventures de L'espiègle Lili*, qui connaît-on parmi les artistes qui œuvrèrent dans le domaine de la bande dessinée pour jeunes filles ? Bien peu de monde, en vérité, et l'histoire du genre et de ses plus remarquables représentants reste largement à écrire [1]. Nous nous proposons donc, l'espace de ce court article [2], de chanter les louanges de quelques-uns des artistes dont les dessins enchantèrent nos mères et nos grands-mères quand elles n'étaient encore que de candides jeunes filles.

Et puisque nous évoquions Bécassine, qui établit la réputation de *La Semaine de Suzette*, et *L'espiègle Lili* qui fit la gloire de *Lisette*, arrêtons-nous d'abord aux quelques auteurs qui, jusque dans les années 30, fournirent à ces deux titres phares quelques contributions graphiquement remarquables. Citons d'abord, aux côtés de Pinchon : Henry Avelot, Hérouard, Léonce Burret et de la Nézière, tous techniciens chevronnés, qu'on peut situer dans la tradition de Caran d'Ache pour l'usage du trait de contour et le dynamisme des compositions. Rien de révolutionnaire dans leur technique narrative. Le texte (souvent très moralisateur) reste sagement placé sous l'image et nulle bulle ne vient troubler le bel agencement des dessins. La seule fantaisie qui anime ces pages est le cercle qui détache un personnage de son décor et fait fonction de gros plan. Parmi les collaborateurs réguliers de *La Semaine de Suzette*, on signalera également l'excellent Henry Morin, qu'on connaît pour la série *Nane*,

Ayant fait dans le creux de sa main un petit lit de cendres froides, elle fait poser dessus la braise ardente, qu'elle emporte après avoir remercié l'alchimiste stupéfait de l'ingénieuse idée de Guillemine.

Ci-dessus : Hérouard : La Fillette et l'Alchimiste, *dans* La Semaine de Suzette *n°2, 1910.*

En haut à gauche : illustration d'Henry Morin, dans La Semaine de Suzette *n°52, 1929.*

Ci-dessous : Henry Avelot : Le Partage du Douro, *dans* La Semaine de Suzette *n°3, 1910.*

Sur une place de Séville, fainéantait un petit groupe de gamins...
L'un d'eux se baisse. « Qu'est-ce que tu as trouvé ?... Qu'est-ce que tu caches sous ta veste ?... » Discussion animée.
Survient un garde civil...
Des cris on en vient aux injures. « Tu devrais partager avec nous !... » Aux injures succèdent les coups, et le sang coule... »

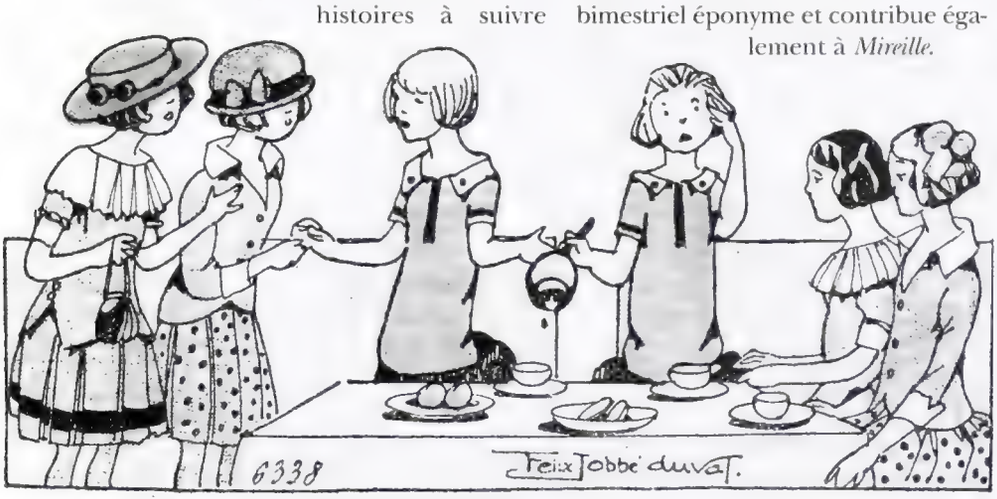
5. « Le voilà ! le voilà ! » s'écrient les fillettes qui ont guidé Gracie dans sa poursuite. Gracie reprend courage...

6. ...et s'élance de nouveau... Bonheur, elle va enfin atteindre le coupable... Mais Baudichon, que son flair avertit du danger, détale de plus...

7. ...belle et rejoint le gros goret rose qu'il couronne majestueusement du fameux toupet.

mais qui fut, dans les années 20 et 30 un illustrateur d'une constante élégance. Pour *Lisette*, outre Giffey déjà cité, il faut noter les travaux de Jobbé-Duval, graphiste art déco à la patte immédiatement reconnaissable. De la Nézière travailla également pour *Lisette* dans les années 20, avec une série de gags en double page, *Gracie et son âne Baudichon*, qui autant par son sujet (une bonne à tout faire godiche, ridiculisée par son animal de compagnie) que par son traitement, trahit l'influence de Pinchon et Caumery.

Les noms de certains autres collaborateurs de *Lisette* seront plus familiers aux amateurs de bande dessinée. Distinguons Calvo, qui dessina une grande quantité de couvertures, et Le Rallic, alias Lévesque qui, sous ces deux patronymes, animait des histoires à suivre (*Pour l'honneur* en 1924, par exemple) et dessina nombre de unes et d'illustrations. Parmi les praticiens confirmés de la bande dessinée, on peut, au fil des revues et des décennies, relever les noms de Noël Gloesner et Jean Chakir chez *Âmes Vaillantes* dans les années 60. Pour le même titre, André Gaudelette (qui signait André Joy les *Aventures de P'tit Joc* dans *Vaillant*) dessina des biographies édifiantes et quelques aventures à suivre, dont *Le Vélo rouge*, récit quotidien à l'atmosphère fort bien rendue. Du côté de l'humour, on notera Maurice Cuvillier, créateur de *Sylvain et Sylvette*, qui dessine *Perlin et Pinpin* pour *Âmes vaillantes*, l'intarissable Erik qui fait paraître ses pochades comiques dans *Âmes vaillantes* et dans *Lisette*, ainsi que le délicieux Claude Marin qui dessine *Frimousse* pour le bimestriel éponyme et contribue également à *Mireille*.

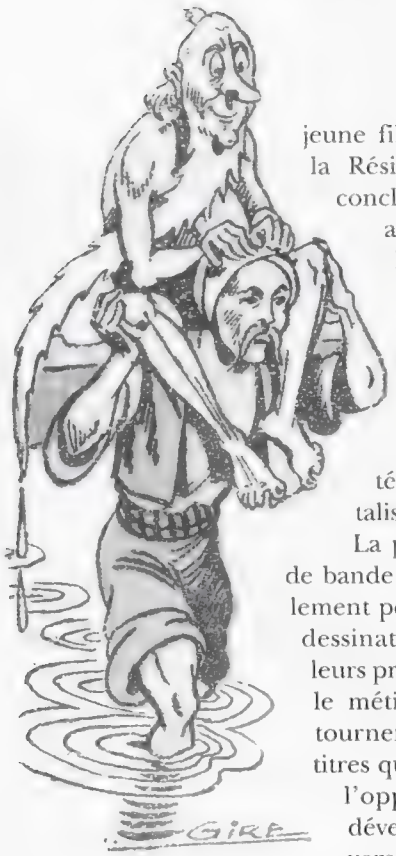


Ci-dessus au milieu : Jean d'Auran : le chat de Sultan et Mistigri, *dans* La Semaine de Suzette *n°9, 1910.*
En bas à gauche : Jobbé-Duval : Le Bon Goûter, *dans* Lisette *n°170, 1924.*

De la Nézière : Gracie et son âne Baudichon, *dans* Lisette *n°617, 1924.*

Line et *Vaillante*, respectivement publiés par Raymond Leblanc (l'éditeur de Tintin) et par l'équipe qui éditait *Vaillant* (futur *Pif Gadget*) ont permis à certains auteurs inattendus dans ce registre de s'illustrer dans la bande dessinée romantique et sentimentale. Si l'on retrouve sans surprise Cuvelier fort à l'aise dans l'illustration de la bande titre de *Line* (qui se poursuivra dans *Tintin* après l'arrêt du titre), on est plus étonné de voir Raymond Reding et Edouard Aidans biographes de femmes célèbres et méritantes, ou Bussemey, futur dessinateur de *Moky et Poupy*, dans une aventure polaire fort réaliste. Quant à Mittei, il fournit avec *Nane et Mitsou* des demi-pages de gags qui rappellent fortement le *Modeste et Pompon* de Franquin.

Line dura près d'une décennie. L'existence de *Vaillante* fut plus éphémère, mais rassembla quelques auteurs remarquables dans des emplois inattendus. Eugène Gire, par exemple qui, avec *Alice au pays des merveilles* et *Les Mille et Une Nuits*, expérimente un style réaliste très orné, notable par un usage très contrasté du noir et blanc. En revanche, Bastard, auteur de l'héroïque *Yves le Loup*, ne varie pas sa technique narrative (des images noir et blanc très composées et un texte d'accompagnement omniprésent) pour raconter l'histoire dramatique d'*Arkya*, située dans les désert du Moyen-Orient. *Nicole*, mis en image par Jacques Souriau, est le récit exemplaire de la vie d'une



jeune fille entrée dans la Résistance, qui se conclut par la mort au combat de l'héroïne, exemple assez rare dans une presse qui privilégie habituellement la légèreté et le sentimentalisme.

La presse féminine de bande dessinée a également permis à certains dessinateurs de faire leurs premiers pas dans le métier avant de se tourner vers d'autres titres qui leur offriront l'opportunité de développer des univers plus personnels. On sait ainsi que François Bourgeon a publié dans *Lisette* en 1972, avant d'être remarqué par les éditions Glénat. Il ne fut pas le seul. Sous le pseudonyme de Jip, Jean-Paul Dethorey dessina dans *Nade*, des récits humoristiques au style très franquinien, très éloignés de ses travaux ultérieurs dans le genre historique. À la même époque et pour le même magazine, Ribera, qui n'a pas encore rencontré Christian Godard, illustre fort efficacement des biographies pieuses et des histoires à suivre. Dix ans plus tôt, Jean-Claude Forest illustrait *Princesse étoile* (pour *Frimousse*), lacrymale et fort longue histoire de danseuse poursuivie par un sort mauvais. Le même Forest semble être, à l'époque, abonné aux entrechats puisqu'il avait déjà réalisé quelques années auparavant *La Danseuse du masque* dans *La Semaine de Suzette*. Ce qui ne l'empêcha pas d'illustrer simultanément des textes de Lortac (*Mlle Swing et sa caravane*, toujours pour *La Semaine de Suzette*) et d'animer les aventures comiques de *Bicot et Dorothée* pour *Lisette*. Aux premiers temps de sa carrière, Paul Gillon met en images *Trois cheveux d'or* (pour *Fillette* en 1948), récit à

Ci-dessus : Jean-Paul Dethorey : Espion à la napolitaine, *dans* Nade *n°335, 1967.*

En haut à gauche : illustration d'Eugène Gire : Les Mille et Une Nuits *dans* Vaillante *n°50, 1948.*

Ci-dessous : Claude Marin : Frimousse, *dans* Frimousse Magazine *n°35, 1965.*

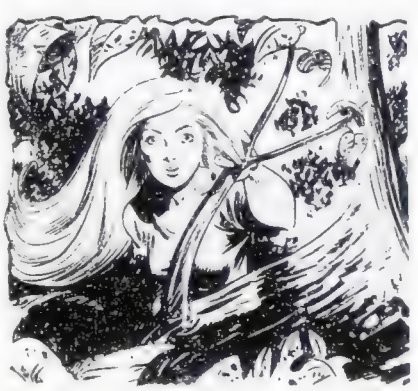
A-T-ON IDÉE D'ÊTRE AUSSI INDÉCIS!
HÉ! ÇA C'EST DANS LE VENT OU JE NE M'Y CONNAIS PAS..!
REX CINÉM
présente
JAMES BO
AGENT SECRE
QU'EN PENSEZ-VOUS? EN AGENTS SECRETS?
AU POIL.. ÇA C'EST UNE IDÉE.. ET D'UN RÉALISME!.
ATTENDEZ-MOI DANS LA RUE.. JE METS UN PEU D'ORDRE DANS TOUTES CES FRUSQUES..
C'EST ÇA!. ON VA VOIR L'EFFET QUE ÇA FAIT SUR LES PASSANTS!

ÇA ALORS!
SOUDAIN UN DE CEUX-CI TOMBE EN ARRÊT EN LA VOYANT
SURPRISE, ANGÈLA S'ENTEND SOUDAIN INTERPELER PAR UNE VOIX QUI CHANTE L'ACCENT DE VIENNE
ANGÈLA

Jean-Claude Forest : Princesse étoile, *dans* Frimousse *n°33, 1965.*

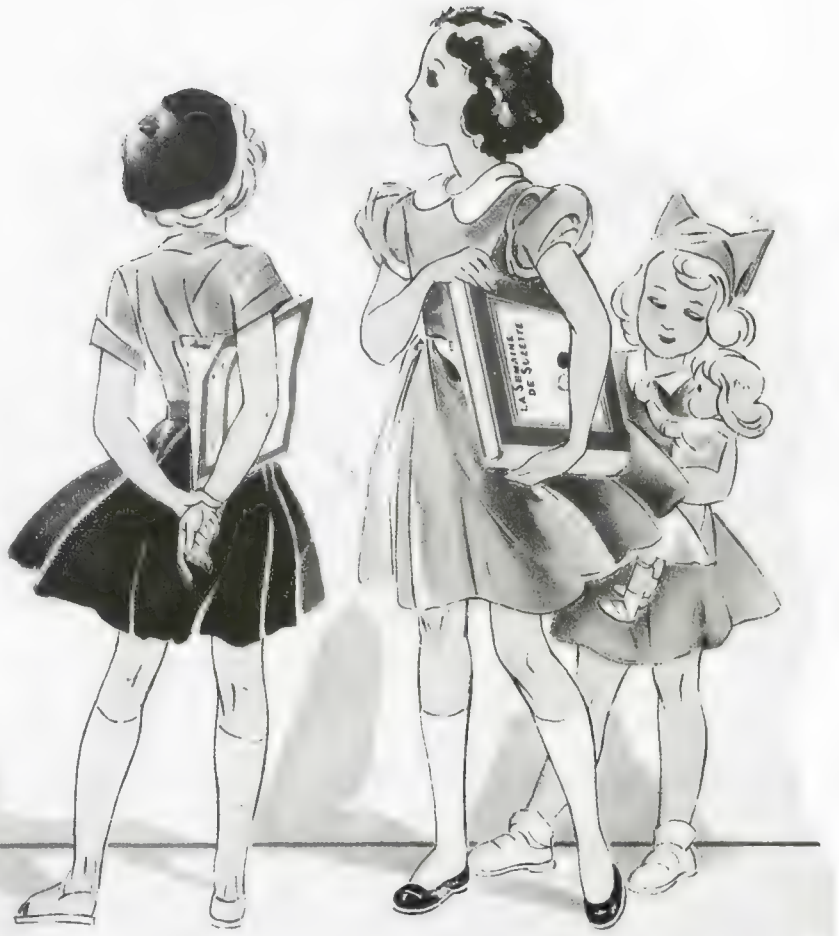
l'ancienne – un texte en colonnes surplombé de bandes de dessins qui forment des fresques plutôt qu'une suite de cases séparées. Georges Pichard est un illustrateur anonyme et foisonnant de *La Semaine de Suzette* dans les années 60, mais aussi un dessinateur de science-fiction (*XT1 satellite*) et d'aventure historique (*Pervenche et le trésor toltèque*), fort éloignés des récits érotiques qui établiront sa réputation au cours de la décennie suivante. Et puisque nous en sommes à ce sujet, signalons que *Mireille* avait confié, à la fin des années 50, les très sages histoires de son héroïne éponyme à Sidobre, qui se fera connaître vingt ans plus tard dans un registre nettement plus épicé sous le pseudonyme de G. Lévis…

Mais la découverte la plus épatante que l'on peut faire lorsqu'on survole toute cette production, c'est qu'il y avait également des dessinatrices dans les revues pour jeunes filles, dont certaines excellentes. Quelques-unes y font dès avant-guerre de timides incursions dans les titres pour filles (citons Colette May dans *Lisette* pour quelques histoires animalières assez charmantes), mais c'est surtout dans la décennie 50 qu'on voit apparaître des noms féminins au sommaire de ces journaux, noms plus souvent associés aux illustrations qu'aux bandes dessinées. Cette soudaine floraison de talents féminins est-elle une conséquence de la guerre ? On sait que, dans d'autres domaines, les femmes ont remplacé les hommes partis sur le front ou bien fait prisonniers pendant la durée du conflit. En a-t-il été ainsi dans la presse enfantine ? Alors pourquoi cette émancipation n'a-t-elle apparemment touché que les titres pour filles, et encore, pas tous ? Difficile à dire. *La Semaine de Suzette* semble avoir été une véritable pépinière de dessinatrices. On ne dénombre pas moins de dix femmes publiées plus ou moins régulièrement dans les pages de l'hebdomadaire. La plus remarquable est assurément Manon Iessel. Sa carrière s'étend de la Libération à la fin années 70 dans *La Semaine de Suzette*, *Bernadette* et *Âmes vaillantes*. Comme la plupart des dessinatrices que nous allons citer, elle a fait assez peu de bandes dessinées, et quand c'est le cas, il s'agit quasiment toujours de vignettes avec le texte en dessous. Mais son travail mérite une réévaluation, voire une découverte. Son style dépouillé, au trait souple, son goût pour les compositions lisibles, renforcées par un usage judicieux des couleurs en aplats, témoignent d'un



Ci-dessus : Paul Gillon, Les Trois cheveux d'or, *dans* Fillette *n°119, 1948.*

Ci-dessous: Georges Pichard, Muriel et la princesse *dans* La Semaine de Suzette *n°129, 1960.*



talent très sûr. On peut ranger Maggie Salcedo, qui fit une carrière plus brève, dans la même famille graphique, avec cependant un trait plus « lâché » et des choix chromatiques plus hardis. Les couvertures qu'elle dessina pour *La Semaine de Suzette* sont de franches réussites. Le dessin à la plume de Denise Arquillière s'apparente plus au croquis sur le vif, tandis qu'Elizabeth Ivanovsky penche pour un rendu plus simplifié, mais évocateur. Pour la période de l'immédiat après-guerre, on retiendra également les illustrations au trait de Mad Hermet, Jacqueline Duché et Edith Follet.

Jusqu'à la fin, dans les années 70, qui vit l'extinction de cette presse spécialisée, on trouvera des dessinatrices au sommaire de *Nade*, avatar terminal de *Bernadette*, qui absorba, avant de sombrer à son tour, une partie du rédactionnel de *Lisette*. Les plus notables sont Jacqueline Lay, dessinatrice appliquée de l'interminable saga des *Jumelles*, Nadine Forster et sa *Véronique*, classique mineur de l'époque, ainsi que la jeune (et encore malhabile) Joëlle Savey, qui a depuis fait sa place dans un tout autre genre au sein du catalogue des éditions Glénat.

Depuis, la bande dessinée pour filles a, en tant que telle, disparu de la production. Mais certaines séries isolées, comme *Julie, Claire, Cécile et les autres* de Sydney et Bom[3], perpétuent la tradition…■

[1] Renvoyons une fois encore à l'excellent travail des revues spécialisées *Le Collectionneur de bande dessinées* et *Hop !*) et particulièrement à l'impressionnante somme que Dominique Petitfaux a vaillamment consacré aux publications de la Bonne Presse (*CBD* n°30, 34 et 37).

[2] Le présent texte ne couvre que quelques hebdomadaires (*Âmes vaillantes, Bernadette/Nade, Fillette, Frimousse, Line, Lisette, Mireille* et *La Semaine de Suzette*). Bien d'autres titres, en particulier des petits formats, mériteraient une étude approfondie, notamment sous le rapport de la traduction de matériel étranger, en provenance d'Angleterre, d'Espagne et des Etats-Unis. Concernant ce dernier pays, signalons les articles plein d'humour parus dans *Scarce* n°s 56 et 57.

[3] Albums publiés par les éditions du Lombard.

En haut à droite : illustration de Manon Iessel pour La Semaine de Suzette, 1948.

Ci-contre : illustration de Maggie Salcedo dans La Semaine de Suzette *n°42, 1948.*

Petites crevettes roses et Banjo-Girls

Le rédactionnel dans la presse pour jeunes filles

Longtemps la presse pour jeunes filles s'est adressée aux Suzette, aux Lisette, aux Capucine et autres Mireille dont elle cherchait avant tout à faire des femmes modèles, de « bonnes petites femmes ». Le rédactionnel très conventionnel de ces magazines ne variait guère d'un titre à l'autre et évolua dans le temps à la vitesse d'un fer à repasser avant l'invention de la vapeur.

Relevons d'abord que les revues françaises pour jeunes filles du début du siècle jusqu'à l'après-Deuxième Guerre mondiale ont massivement opté pour une terminaison *guillerette* de leur titre : *La Semaine de Suzette, Lisette, Fillette, Bernadette…*; cette connotation affectueuse et protectrice

est à l'image du ton avec lequel la rédaction s'adresse aux lectrices. À partir des années cinquante-soixante, le choix des prénoms indique que les jeunes filles commencent à échapper à l'emprise de leurs aînées : *Mireille, Nade, Line…* autant de *frimousses* qui ne sont plus des fillettes à éduquer, mais de jeunes personnes à la personnalité en droit de s'affirmer, même si parfois elles donnent sans originalité dans le standard *midinette*. On peut constater en tout cas que l'uniformisation des noms des revues – pour la plupart des prénoms féminins – est bien le reflet de l'uniformité des contenus.

Si l'imagination est quelque part au rendez-vous, il faut peut-être la chercher dans les différentes appellations de la petite dizaine de rubriques qu'on retrouve à l'identique d'un journal à l'autre : le billet-lettre-éditorial, le courrier, l'information ou reportage, la fiction, les jeux-divertissements, la couture, la cuisine, l'art de tenir sa maison ou le bricolage, les concours, rubriques-phares autour desquelles gravitent divers articles, tests, critiques et publicités.

Les petites chéries

L'éditorial, qui est en réalité un cours de morale appliquée, s'appelle « Les billets de Tante Jacqueline » dans *La Semaine de Suzette*, « Causeries… » dans *Bernadette*, « Causette » dans *Lisette*, « Marie-Prudence » vous parle dans *Nade*, « Entre nous » dans *Line* et, rare et méritoire incursion du sexe fort, « Les cas de conscience de l'Oncle Jo » dans *Capucine*. Car ce sont en effet généralement les tantes ou les marraines qui prodiguent leurs délicieux conseils à leurs chères nièces et filleules : garantes de la bonne moralité du journal, elles ont beaucoup de tact et savent se montrer tour à tour sévères ou tendres, toujours prévoyantes et de bons conseils. Ainsi « parle » Tante Jacqueline dans *la Semaine de Suzette* n°37 de 1929 : « Sur la plage, au bord de la mer, en excursion dans la montagne ou dans la campagne, il arrive mes chères petites nièces, que l'on se lie avec d'autres enfants, des enfants en somme inconnus. […] Votre maman est moins sévère ici pour le

choix de vos petites amies parce qu'elle sait que cela ne durera pas. [...] Mais il faut justement ne pas enlever à votre maman sa seule raison d'indulgence extrême en vous mêlant de poursuivre cette amitié-là.. [...] Vous êtes, je le pense bien, assez fines pour reconnaître si cette fillette qui vous plaît est de même éducation que vous, comme le désire votre maman. » La leçon du jour est qu'il faut veiller à ne se lier qu'avec des filles de la même catégorie sociale. Elle sait bien enrober les messages, la chère Tante (comment ne pas prêter une oreille attentive quand l'allocution commence par « Mes chéries » ? même si la suite, « Aimez-vous balayer mes filleules ? » n'augure pas d'un sujet réjouissant), et broder autour des qualités à cultiver et des vilains défauts à combattre. Oncle Jo dans *Capucine* est, lui, un filou qui sait se mettre les filles dans la poche. Voici comment le tonton s'y prend : il expose une situation avec un problème à résoudre, un cas de conscience. « Et vous jeune lectrice, qu'auriez-vous fait à la place de Brigitte ? » Et la jeune lectrice d'écrire sans tarder au journal afin de montrer « les qualités de cœur et de délicatesse qui caractérisent les petites filles de France qui lisent *Capucine* ».

Dans *Mireille*, Tante Chiffon n'hésite pas à recourir à la bande dessinée pour mieux faire passer ses messages, voire à l'humour, frisant (volontairement ?) la caricature *(voir ci-contre)*.

Le lien avec les lectrices est très entretenu, les journaux invitant beaucoup les fillettes à réagir : demande de courrier, d'avis, d'informations, de poèmes, compte rendus... Les lectrices doivent avoir le sentiment d'appartenir à une communauté : celle de la famille jusque dans les années cinquante, celle du « club » par la suite. Cela se voit particulièrement dans le magazine *Bernadette*, dont les jeunes filles catholiques du monde rural constituent la majorité des lectrices. Le titre, qui deviendra *Nade* en 1964, incite, par le truchement du « Club des amies de Priscilla » à faire connaître le journal et « à prier pour tous les membres du Club » (n° 181 de 1964).

Le courrier est l'occasion de mieux connaître les lectrices. La rubrique est souvent consacrée à la recherche de correspondantes : « Petite Poste » (*La Semaine de Suzette*), « Sac à malices » (*Fillette*), « Le courrier de Marraine » (*Lisette*), « ...de Régine » (*Nade*), « Voilà le facteur » (*Lisette*). Les vrais noms des lectrices n'apparaissent pas, et les pseudonymes invitent, sinon au fantasme, du moins à la rêverie : Alouette des prés et des bois, Princesse turquoise, Petite Pinsonnette de 1913, Petite crevette rose... Reflets d'une autre génération, les pseudonymes du courrier de *Lisette* dans les années soixante laissent imaginer des lectrices un peu plus remuantes que leurs aînées, tels Twist-Twist, Domino-Minou ou encore Banjo-Girl.

Le rôle du courrier est de répondre aux questions, parfois angoissées, des jeunes filles : « Ma sœur et moi allons avoir une grande chambre et ne savons comment disposer nos divans » (*Lisette* 1948). Il faut savoir parfois aller au plus simple, et répondre à Claudine M. (*Lisette* n°52 – 1962) demandant « Pourriez-vous

Les petits conseils de TANTE CHIFFON
LA VIE FAMILIALE EST UN JEU DE PATIENCE..
IL FAUT Y JOUER AVEC LOYAUTE, TACT, BONNE VOLONTE.
NE HEURTEZ PAS LE GOUT DES AUTRES: C'EST DANGEREUX!
— CETTE CRAVATE EST AFFREUSE!
— : EST CELLE QUE TU M'AS OFFERTE L'ANNEE DERNIERE...
VICENTE ROSO.
EVITEZ LES DISCUSSIONS ORAGEUSES : JEUX DE MAINS, JEUX DE VILAINS !
— JE TROUVE QUE LES CHEVEUX LONGS SONT PLUS PRATIQUES... LA PREUVE !
N'OUBLIEZ PAS QUE DES GOÛTS ET DES COULEURS ON NE PEUT DISCUTER...
— CE TABLEAU EST AFFREUX !
— MOI, JE LE TROUVE FORMIDABLE !
L'INDISCRETION EST UN DÉFAUT QUI PEUT AVOIR GOÛT D'AMERTUME...
— JE N'AI PAS VOULU FROISSER JACQUELINE À TABLE, MAIS SA RÉFLEXION ÉTAIT COMPLÈTEMENT STUPIDE !
DANS VOS JEUX, SOYEZ LOYALE ET NE PROFITEZ PAS DE L'OCCASION POUR VOUS VENGER "EN DOUCE" DES PETITES TRACASSERIES QUE L'ON A PU VOUS FAIRE...
Mireille, juillet 1951

m'expliquer comment m'y prendre pour faire une protège-selle de bicyclette ? », qu'elle en trouvera de toutes faites chez tous les marchands de cycles.

Signe des temps qui changent, à partir des années soixante, ce n'est plus la tante mais l'amie qui répond au courrier. Mireille, Céline, Paul et Mic doivent faire face à des questions déjà plus embarrassantes car la féminité ose s'exprimer : « J'ai 13 ans. Je lis des romans-photos et je porte des bas. Suis-je trop jeune ? » (*Line* 1963) ; la réponse est « oui » et propose à l'adolescente de revenir aux « romans instructifs et enrichissants » et aux socquettes « tellement plus pratiques et agréables ! ».

Nette évolution des questions à partir des années soixante-dix. La jeune Dominique n'hésite pas à déclarer « Je veux être coureur automobile », Agnès s'enquiert franchement « Comment trouver un mari ? » et Valérie se désole : « Maman attend depuis 8 mois un enfant. J'ai 12 ans. Quand je lui pose des questions sur ce qui se passe elle ne répond pas ». Comptons sur Régine pour fournir quelques pistes… Ce sont assurément les lectrices qui poussent à l'évolution et à la modernisation des contenus rédactionnels des journaux pour jeunes filles, qui ont toutefois le mérite d'être à leur écoute. Il en va d'ailleurs de leur survie.

Ce que fillette savait

Instruire en divertissant est le mot d'ordre des magazines pour jeunes. Mais instruire une jeune femme au début du siècle, cela consiste à lui apprendre principalement la cuisine, la couture et les bonnes manières. Comme une femme ne doit pas non plus être sotte, ni boniche ni potiche, on prend soin de lui proposer d'apprendre moultes saynètes à jouer, poésies, chansonnettes et monologues, véritables tartines de texte à servir à l'heure du thé. Au fil des ans, on ira jusqu'à fournir un léger vernis qui donnera à mademoiselle un peu de conversation à table, dans le style *Le saviez-vous* ? La rubrique « Petite moisson » de *La Semaine de Suzette* (1910) aborde des sujets divers et variés : d'où viennent les inondations, la tradition du carnaval, faut-il croire aux rêves ?… À noter que les anecdotes choisies ne sont pas toujours faciles à placer : « À Hereford (Angleterre) une poule de race wyandote, âgée de 4 ans, fait l'étonnement des experts. Née blanche, elle est devenue noire à 2 ans et maintenant, elle change de couleur chaque fois qu'elle mue ». (*Fillette*, 1954). Mais si on y arrive, succès garanti.

Des reportages un peu plus conséquents donnent fréquemment dans l'exotisme. Passons rapidement sur le compte rendu de la visite de la jolie et gentille princesse Elizabeth en France (*La Semaine de Suzette*, 1948) pour découvrir la vie de nos « petites sœurs lointaines », d'Afrique ou d'Inde, qui savent souvent se contenter de si peu (message reçu ?). *Fillette*, en octobre 1954, propose un documentaire sur la chasse à l'outarde, cet oiseau d'Afrique dont il suffit, pour l'attraper, de se déguiser en calaos. Que de rêve pour les chères têtes blondes !

Les sujets de *Bernadette* quant à eux naviguent allègrement entre ciel et terre, portant aussi bien sur l'élevage des pintades et cochons que sur la vie des saintes et des religieux.

On notera qu'en règle générale le niveau éducatif des revues baisse au fil du temps, et le reportage sur « les caniches de Lyne Lamar » dans *Capucine* en 1955 marque peut-être une belle étape dans cette évolution. Mais ne soyons pas mauvaise langue, les caniches étant, comme chacun sait, des chiens savants. Justement, n'est-ce pas cette sorte de dressage, pardon, d'éducation, qui emplit les colonnes de la presse pour jeunes filles ? On dirait aujourd'hui « conditionnement »).

ENFANTS DU DÉSERT

À partir des années soixante, la mode est au show-biz. Le beau Sacha Distel fait recette, Richard Anthony caracole en seconde position, puis vient le peloton des vedettes du cinéma, de la télévision et de la chanson. La photo remplaçant bientôt l'illustration, il est facile de meubler avec des portraits, soit d'Antony Perkins, soit de chatons persans, dédicacées si possible aux lectrices du journal (dans le premier cas seulement).

Dans les années soixante-dix, en parallèle à la libéralisation des mœurs, la femme se réapproprie son corps. On

trouve désormais des reportages sur la naissance des enfants. Dans *Nade* en 1973, un article sur les règles propose d'en parler « sans gêne, sans mystère, sans fausse honte » : le sujet intéresse plus certainement les jeunes filles que la chasse à l'outarde.

Rêvons un peu

Romans à suivre et nouvelles occupent une place importante dans le rédactionnel de la presse pour jeunes filles. *La Semaine de Suzette* publie entre cinq et dix romans par an, dont le thème principal est la famille. Les pères sont souvent absents, les mères souvent malades ; grands-parents, tantes et oncles, gouvernantes et domestiques sont également les protagonistes des drames et comédies. Voici, exemplaire, un extrait du « résumé des chapitres précédents » du roman de Marie de Chateau-Verdun, *Le Mystère du voile bleu*, publié dans *Lisette* en 1924 : « Pendant sa convalescence, Mme Le Santer envoie ses enfants, Jacques et Nadette, au bord de la mer, sous la garde de Martine, leur vieille bonne. Jacques, intrigué de voir leur petite voisine, Solange de Baudran, toujours voilée, soulève le voile de la fillette pendant son sommeil et attrape les oreillons. » Parfois les enfants sont orphelins et les repères familiaux perturbés. Preuve qu'on nage dans la fiction, les tantes peuvent être très méchantes : « Monette a perdu ses parents dans un naufrage. Elle s'enfuit de chez sa tante qui menaçait de se débarrasser de son chien Tom ».(*Line*, juin 1955).

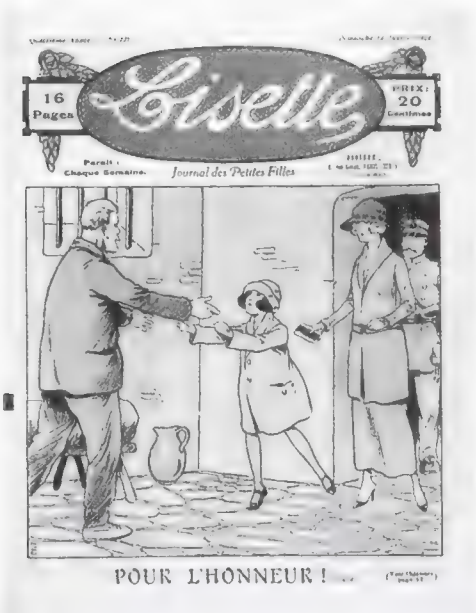
Les fictions consistent en de belles histoires édifiantes : les jeunes filles s'y dévouent à tour de bras pour de belles causes, comme celle de « faire éclater » l'innocence d'un père. Personnages et événements sont là pour mettre en scène le courage : « Josette était une brave petite fille de douze ans, aînée de quatre frères et sœurs dont la maman peinait durement pour que rien ne manquât au foyer ». Les contextes historiques et géographiques offrent des variations infinies ; l'histoire peut se situer au Moyen Age, au Far West, dans la Rome antique, en Inde ou en Afrique, et verse alors sans complexe dans le « typique » : « Il était une fois, dans Alger la Blanche, une petite fille appelée Fatima dont le père, un nommé Ali, était brodeur de babouches ». Au début du siècle, le ton est parfois proche du conte, avec intervention de fées et de génies. Au fil du temps, l'âge moyen des lectrices augmentant, le genre des histoires se modifie : davantage d'aventure, d'enquêtes, d'espionnage et surtout, à partir des années 60, plus d'intrigues sentimentales. Le titre de la nouvelle *Emmène-moi sur ton scooter* (*Line* 1961) est tout un programme. Dans les revues où le lectorat reste jeune, l'héroïne n'est pas directement au cœur des tourments amoureux, elle est plutôt témoin et participe à l'intrigue en cherchant à réunir ceux qui s'aiment, avec l'aide, souvent précieuse, d'un petit chien (quand ce n'est pas le dit caniche qui prend lui-même « la parole » pour relater l'histoire). L'amitié a toujours la part belle dans ces récits.

Bientôt les romans-photos et les films racontés font leur apparition mais les textes gardent toutefois une place importante dans les journaux. Il est bien connu que les filles lisent davantage que les garçons.

La poésie quant à elle passe difficilement le cap de la Deuxième Guerre mondiale. Fraîche et légèrement teintée de morale, elle formait un répertoire dans lequel la fillette pouvait puiser pour offrir une gracieuse récréation à sa maman. Il y était souvent question de fleurs, de lune et de vent, de petits bonheurs et autres animaux charmants. Par la suite, les poèmes édités ne sont plus proposés par le journal mais par les lectrices elles-mêmes s'essayant à exprimer, en bouts rimés, les questionnements de l'adolescence.

La femme parfaite...

... doit savoir coudre, cuisiner, décorer son intérieur, effectuer quelques menus travaux manuels, tout en veillant à rester séduisante. « De La corbeille à ouvrage » dans *La Semaine de Suzette* en 1910 à « La garde-robe de Mireille » dans *Mireille* en 1960, les jeunes filles abandonnent progressivement la broderie et la préparation du trousseau pour apprendre à confectionner des vêtements à la mode. Coudre pour la poupée est une activité qui a longtemps été prisée, la plupart des journaux pour fillettes proposant à l'achat ou en cadeau une Bleuette, une Dalia ou une Bella, sortes de mascottes et objets d'adoration pour les « petites mamans » que sont les lectrices. Lorsque le lectorat commence à être un peu âgé pour jouer à la poupée, la rubrique couture propose alors de tricoter pour le baigneur de la petite sœur, quand ce n'est pas directement pour la petite



sœur. Dans les années , le « patron » fait son apparition, véritable fleuron de la presse féminine, grâce auquel on peut réaliser robes, jupes et pantalons pour « être dans le vent ».

Faire des bijoux-fantaisies, équiper une arrière-cour, habiller joliment les cintres, récupérer le fond d'une casserole brûlée, et le récurrent « comment enlever les taches de… », tous ces petits trucs qui rendent la vie des femmes si mystérieuse, si captivante, sont dispensés par la presse, pour le plus grand bonheur de « la femme d'intérieur ». La femme qui se sent plus « d'extérieur » peut apprendre à « s'occuper à la campagne » ou, dans *Bernadette* à « bien entretenir son potager ».

Imagine-t-on un journal destiné au sexe féminin sans recettes de cuisine ? Non, bien sûr, et les possibilités sont vastes en ce domaine, quasiment infinies, de la béchamel au gâteau au chocolat, en passant par la salade de bœuf bouilli. Dans *Fillette*, cerise sur le gâteau, elles sont signées Tante Marmelade. Supplice auquel les femmes doivent s'habituer dès le plus jeune âge, une appétissante recette de crème veloutée au caramel peut côtoyer un article intitulé « Attention à votre ligne ». Très discret au début du siècle, le culte de la beauté prend une place grandissante ; *Fillette* propose des modèles de coiffure et des conseils pour conserver un joli teint, mais en quelques lignes seulement, illustrées d'un dessin. Il n'était pas vu d'un bon œil de trop s'occuper de son apparence. La préoccupation de la mode gagne du terrain et de l'espace rédactionnel, faisant l'objet de longs articles, voire de dossiers. L'utilisation, à partir des années cinquante, de la photo au lieu de dessins, a sans doute un impact très fort sur la relation de la lectrice avec son journal. Plusieurs journaux demandent alors aux lectrices d'envoyer leur photo : celle qui ressemble le plus à l'héroïne du journal (mise en scène dans une bande dessinée par exemple) gagne le concours. Il est loin le temps des concours exigeant des connaissances et de la culture : il suffit désormais d'envoyer une photo de son chien pour l'élection du « plus beau toutou ». On n'y gagnera plus un mouchoir brodé mais son poids en poupées. La quantité ne remplacerait-elle pas la qualité ?

Fillette *n°434, novembre 1954*

La mission d'éducation, au fil du temps, passe à l'arrière-plan, la presse cherchant surtout à flatter le goût de ses lectrices. Ce n'est manifestement plus les parents qu'il faut convaincre d'acheter, mais la jeune fille elle-même qui a son mot à dire, quand ce n'est pas elle qui sort l'argent de sa poche. Les rubriques suivent le mouvement général de la société : de l'éducation à la consommation, les enjeux ont changé. Les publicitaires ne s'y trompent pas, travaillant leur cible dès le plus jeune âge. Tandis que les premières publicités dans les journaux du début du siècle étaient destinées aux mamans (corsets juvéniles, médicaments de type fortifiants ou laxatifs – dont le remarquable et authentique sirop Deschiens à l'hémoglobine contre la neurasthénie et la consomption –, savon pour maigrir…), elles s'adressent rapidement aux jeunes filles : poupées, stylos, produits pour la cuisine, robes de mariées…

Coiffure pour Fillettes

Indémodable, la publicité pour le chocolat, sous toutes ses formes, traverse impérialement le siècle. Il faudrait faire une étude plus poussée pour savoir si la gourmandise est plus spécifique aux jeunes filles ou si on en retrouve également l'incitation dans la presse pour garçons ■

TÔT-FAIT
CE GÂTEAU S'APPELLE AINSI CAR IL NE FAUT QUE 15 MINUTES POUR LE FAIRE CUIRE ET 5 MINUTES POUR LE PRÉPARER.
- DANS UN PLAT DE SERVICE ALLANT AU FOUR (EN PYREX, PAR EXEMPLE) VOUS METTEZ 1 CUILLERÉE À SOUPE DE FARINE, 1 CUILLERÉE À SOUPE DE SUCRE EN POUDRE, 1 JAUNE D'ŒUF ET 1 TASSE DE LAIT CHAUD CONTENANT DU ZESTE DE CITRON RAPÉ OU 1 PAQUET DE SUCRE VANILLÉ.
FARINE
- VOUS MÉLANGEZ BIEN LE TOUT.
- VOUS METTEZ AU FOUR 15 MIN.
- VOUS SERVEZ SANS DÉMOULER APRÈS AVOIR SAUPOUDRÉ DE SUCRE - CE GÂTEAU SE MANGE TIÈDE.
SUCRE

Fillette *n°434, novembre 1954*

Alice au pays des cases. La bande dessinée japonaise pour filles et pour femmes

L'introduction à la brochure[1] de l'exposition sur les bandes dessinées pour filles qui s'est tenue au musée de Kawasaki en août et septembre 1998, s'ouvrait par la question : « Que sont les bandes dessinées pour filles ? ». Quel est, en effet, l'élément déterminant, du sexe du personnage principal ou du label « bande dessinée pour filles » porté en couverture d'un magazine ?

La réponse ne semble pas aisée. L'histoire de cette bande dessinée est aussi longue que complexe. En retracer les grandes lignes ne permettra peut-être pas de satisfaire à cette question mais invitera sans doute à de belles lectures.

Le terme *manga* est de création antérieure à l'objet qu'il désigne. Dans le domaine des bandes dessinées s'adressant à un public féminin, les deux termes utilisés sont : *shôjo manga* (les bandes dessinées pour filles) et *redîsu komikku* (de l'anglais *Ladies Comics*, les bandes dessinées pour femmes). La première appellation date d'avant-guerre ; la deuxième s'est répandue dans les années 1980. Je me permettrai d'utiliser ici les abréviations BDF s'agissant des bandes dessinées pour filles, et je réserverai BDL aux bandes dessinées pour femmes (Ladies).

Du début du XX[e] siècle aux années 70 : une période de maturation

Les premiers magazines pour filles paraissent au début du XXe siècle. *Shôjo-kai* (Le monde des filles) est lancé en avril 1902, *Shôjo no tomo* (L'ami des filles) en février 1908, *Shôjo no gahô* (L'illustré des filles) en janvier 1912 ou *Shôjo kurabu* (Le club des filles) en janvier 1923. Ces mensuels sont, pour l'essentiel, composés de textes et d'illustrations.

La publication de la première BDF[2], *Tonba hanekojô* (Mlle Haneko, garçon manqué), commence le 4 novembre 1928 dans le *Jiji manga*[3], l'édition dominicale du journal *Jiji shinpo*. Elle est réalisée par le dessinateur Kitazawa Rakuten (1876-1955) qui présente, avec beaucoup de verve, les audaces d'une fillette pétulante. Ce type de personnage déluré et espiègle — qualifié de « garçon manqué » en japonais — est aussi l'ancêtre de personnages plus célèbres qui entreront en scène dans les prochaines décennies.

Au sortir de la deuxième guerre mondiale, les magazines tels que *L'ami des filles* ou *Le club des filles* reprennent leur publication. D'autres comme *Shôjo* (Les filles) lancé en janvier 1949, *Shôjo gurafu* (Magazine en images pour les filles) en janvier 1953, *Nakayoshi* (Les bonnes amies) en janvier 1955 ou *Ribon* (Le ruban) en septembre 1955, sont nouveaux sur le marché. La part accordée à la bande dessinée reste faible (10%) mais ira en augmentant avec les années. La majorité des pages est donc plutôt consacrée aux romans[4] ainsi qu'à des articles pratiques ou d'informations sur les arts, la mode et les spectacles. L'ensemble est accompagné de nombreuses illustrations. En règle générale, l'accent est mis sur ce qui exprime la beauté féminine, et les

Planche tirée de Tonba hankojô *(*Mlle Haneko, garçon manqué*), Kitazawa Rakuten,* Jiji manga, *1928.*

dessinateurs insistent sur l'élégance, l'attitude et la finesse des traits de leur modèles.

Le travail de Takahashi Makoto (1934-) s'inscrit bien dans cette veine. Il définit un type de personnage saisi de façon statique, aux allures de poupée, avec des attaches fines, des extrémités menues, et des yeux aux prunelles immenses. Ce sont des figures de mode à l'air enfantin. Elles sont parfois placées dans un cadre fleuri ou surimposées à un paysage, où, pour parachever leur élégance, l'auteur n'hésite pas à ajouter des mots français.

Outre les images renvoyant au contenu des histoires écrites, de nombreux autres dessins donnent l'exemple des goûts et des activités auxquelles se doit la jeune fille idéale : travaux manuels, ménagers ou de cuisine.

Si la publication de ces magazines répond aux besoins de divertissement, elle témoigne avant tout de l'attention portée à l'éducation des lectrices, aussi bien en termes des soins dévolus à l'apparence que par rapport aux exigences d'un certain savoir-faire

Les petites princesses

À partir de ces divers éléments naîtront des personnages féminins qui laisseront leur nom dans l'histoire des BDF. Le premier d'entre eux est celui d'*Anmitsu-hime* (La princesse Anmitsu) dont la bande dessinée, au titre éponyme, paraît dans le magazine *Les filles*, d'avril 1949 à avril 1955. Ses auteurs, Tagawa Suihô[5] (1899-1989) et Kuragane Shôsuke (1914-1973) ont su satisfaire un lectorat dont on imaginera aisément qu'il pouvait souffrir de pénuries alimentaires comme vestimentaires. Les caractéristiques d'Anmitsu répondent donc aux aspirations et aux idéaux de son public : la fillette est de descendance royale et vit en famille dans un château. Elle est mignonne à souhait et magnifiquement vêtue. Même son nom est propre à faire rêver puisqu'il renvoie à celui d'un dessert sucré. Enfin, on ajoutera pour anecdote la présence d'un professeur d'anglais[6] qui lui dispense des cours particuliers, et se présente sous les traits d'une grande blonde au profil saisissant. La structure du récit[7] se limite à des séquences courtes et indépendantes ; elle repose sur des situations anecdotiques et amusantes. La petite princesse, bien que prompte à verser des larmes, se montre curieuse, dynamique, voire téméraire, et rappelle par certains aspects le comportement « garçon manqué » de son ancêtre Mlle Haneko. Ce sont ses initiatives et ses déconvenues qui fournissent le ressort de l'humour.

Avec un chiffre de vente du magazine atteignant 700 000 exemplaires, le succès de cette bande dessinée est indéniable. Elle est d'ailleurs adaptée à la télévision dès 1955 et également mise en chanson. Surtout, de nombreux auteurs reprennent la formule et c'est, à sa suite, tout une galerie de petites princesses qui défilent dans les pages de différents mensuels. Enfin, ce type de personnage principal — une princesse au comportement de « garçon manqué » dont les aventures sont développées dans un magazine BDF — est au fondement du genre dès lors que *Le prince Saphir* de Tezuka Osamu (1928-1989) s'impose comme une référence majeure dans l'histoire des BDF.

La publication de cette bande dessinée du maître japonais commence en

Sôshun (Début du printemps),
par Nakahara Jun-ichi (1913-1982)
pour la couverture du magazine Shôjo no tomo
(L'ami des filles), *numéro de mars 1940.*
Catalogue de l'exposition de la collection
Uchiyama Motoi, musée d'Aizu à l'université
de Waseda. juin 2000. p.10.

janvier 1953 et se poursuit jusqu'en janvier 1956, dans le *Magazine en images pour les filles*. Le prince Saphir est une héroïne qui doit se faire passer pour un garçon afin que sa famille puisse conserver son royaume. Les scènes d'action sont assurées par son double masculin, ce qui limite le développement des aspects dramatiques de sa situation privée et empêche une peinture plus finement psychologique de son caractère. En effet, si Saphir est contrainte de se travestir pour des raisons politiques, elle montre surtout du goût pour les parures, les belles robes, les bals et les fleurs. Elle voudrait en fait pouvoir être une princesse à part entière.

Il importe ici d'ouvrir un aparté sur l'un des constituants sémiotiques propre aux BDF : les fleurs[8]. Cet élément visuel semble d'abord décoratif. Il rehausse les tenues vestimentaires, s'incruste dans les coiffes, s'inscrit dans les paysages, pare les intérieurs — bouquet dans un vase, motif de moquette —, voire habille le cadre des cases. Intrinsèquement esthétique, il donne à l'image l'impression que la beauté y est exprimée. Comme cette qualité des fleurs ajoute à la beauté des femmes, le simple dessin d'un élément floral devient le signe avéré d'une présence féminine. Ainsi, par exemple, dans une des scènes où Saphir part en visite officielle, un bouquet se trouve sur son passage qu'elle foule d'un pied assuré. Il n'y a là rien de fortuit. Au contraire, elle apporte aux malveillants qui douteraient de son sexe princier, la preuve indéniable qu'elle est bien un garçon.

Le motif des fleurs excède son pouvoir esthétisant et conditionne l'établissement d'un sens dans le récit. Il sera repris, développé, plus tard parodié, et finira par relever d'une des conventions tacites du genre BDF.

Les petites princesses correspondent à un modèle d'histoires de tradition séculaire. Mais à travers elles, des éléments particuliers aux BDF se sont mis en place qui seront rapidement exploités.

Les bandes dessinées en prêt

Parallèlement au marché officiel du livre et de la presse, il existe un système de « librairies de prêt » (*kashibon-ya*) fonctionnant selon le même principe que celui d'une bibliothèque privée, bien qu'ayant aussi des activités dans le domaine de l'édition. Dès le début des années 50, les bandes dessinées[9] et leurs magazines intègrent progressivement une place dans ces rayons, recouvrant 20 à 30% du fond disponible à la fin de cette décade. Outre le dynamisme de ce marché, certaines orientations vont se définir qui participeront au renouvellement de la création bédéique des années à venir. Sommairement exposé, on dira que le drame est un genre privilégié et que le style graphique se qualifie de réaliste par opposition aux rondeurs épurées du trait d'un Tezuka, par exemple.

Dans le domaine des BDF, les lieux scéniques sont ceux que connaissent les lectrices — espaces urbain, privé ou scolaire — et les drames amoureux ou familiaux[10] constituent une dominante. Les relations que nouent et développent les personnages, bénéficient de dialogues

Anmitsu-hime (La princesse Anmitsu), *de Kuragane Shôsuke, décembre 1952.*

plus communs et permettent également une mise en abyme du contenu — ces relations pouvant devenir le thème même du récit.

Parmi les auteurs majeurs des BDF publiées dans le cadre des « librairies de prêt », on pourra citer : Sato Tomoe, Watanabe Masako ou Yashiro Masako (1947-). Cette dernière, par exemple, se distingue par la clarté de sa mise en page où prennent place des décors plus naturels. Son travail offre une large palette de caractères : des jeunes filles en bonne santé ou handicapées se montrant persévérantes, récalcitrantes ou séditieuses, menteuses parfois, mais donnant aux lectrices l'impression vive de ne pas les avoir croisées seulement sur les feuilles de papier. Si Yashiro Masako touche à une grande variété de types d'histoires, elle sait aussi admirablement traiter de thèmes tels que les faiblesses humaines, les effets de la pression sociale ou les élans du corps.

Nombre des auteurs de bandes dessinées destinées au prêt vont influencer l'évolution des BDF des magazines de la décennie 1955-1965. Ils se sont appliqués à rendre une atmosphère propre à émouvoir les lectrices ou à dépeindre les tourments du cœur féminin, reproduisant ou ayant su apporter des modifications aux archétypes de ce genre.

L'apparition des comédies romantiques, un exemple de type nouveau d'histoire

Au début des années 60, la périodicité des magazines de bandes dessinées devient hebdomadaire, ce qui n'est pas sans conséquence sur la structure des récits. C'est la décennie des grands succès de bandes dessinées pour garçons, des *story-manga*, succès qui éclipse les BDF dont la thématique continue à s'élargir mais dont la structure narrative tarde à se renouveler. Parmi les nouveaux types d'histoire, notons l'apparition des comédies romantiques (*roma komé*[11]).

Ce type s'établit sous l'influence de comédies cinématographiques américaines telles que *Vacances romaines* (William Wyler, 1953). Le personnage principal, une jeune femme charmante, saura se jouer de diverses situations pour nouer avec un beau jeune homme la relation souhaitée, c'est-à-dire celle qui conduit au mariage. L'amour n'est pas nécessairement le moteur principal de l'histoire. Ce qui lie les événements entre eux, c'est le processus par lequel le jeune couple arrivera à l'échange des anneaux. La dynamique des émotions, les atmosphères romantiques et les éléments d'humour pimentent ce parcours. À titre d'exemple, on pourrait citer certains des travaux de Mizuno Eiko (?-) qui, en 1963, adapte *Vacances romaines* à la bande dessinée et réalise *Sutekina Kôra* (La charmante Cora) pour l'hebdomadaire *Mâgaretto* (Margaret) lancé le 12 mai 1963[12].

Le genre BDF tel qu'il se constitue durant les premières décennies du XX[e] siècle, va prendre toute son importance au cours des années 1970. Dans les grandes lignes, on peut dire que certaines dominantes se sont établies. Le personnage principal est féminin. Sa beauté qui rappelle les dessins de mode — un corps longiligne, des jambes effilées à l'infini mais des yeux ronds immenses — et sa sensibilité sont deux qualités essentielles. Si les personnages masculins ne sont pas encore traités comme des protagonistes, une certaine ambiguïté des sexes est déjà un élément qui a pu être considéré. L'intrigue reste centrée sur les personnages féminins mais les genres d'histoires sont très variés : du drame à la comédie, dans des univers qui vont du plus séculier au plus extraordinaire, en passant par le mer-

Parijen-chan kisekae (La garde-robe de la petite Parisienne), *Takahashi Makoto, planche datée de 1972 et présentée dans son livre* Takahashi Makoto *(1999), p 88.*

veilleux, le fantastique ou l'horreur. Les sports et la danse fournissent également la matière à de nombreux récits. Les lieux scéniques privilégient ceux de l'Occident, portés à des degrés plus ou moins imaginaires, mais ceux du quotidien des lectrices existent, et celui du milieu scolaire, notamment, prendra progressivement de l'importance. La mise en page et les effets sur le rythme de lecture restent sobres par rapport aux développements qui apparaîtront dans les années suivantes. Surtout, les BDF semblent assez statiques comparativement aux orientations suivies dans les publications pour garçons.

Les auteurs sont encore de jeunes gens mais ils ont acquis une certaine maturité artistique. Les hommes sont nombreux. Outre Tezuka Osamu, Chiba Tetsuya, Fujiko Fujio, Ishimori Shôtarô, Matsumoto Reiji, Nagashima Shinji, Tsuge Yoshiharu, et d'autres encore, ont réalisé des BDF avant de devenir célèbres avec des œuvres publiées dans des magazines pour un public de garçons. Mais ce sont des femmes qui, très nombreuses aussi, vont assurer le développement retentissant du genre.

Une évolution retentissante

Au cours des années 1970, de nouveaux magazines paraissent, ainsi que des numéros supplémentaires ou des collections hors séries, dérivés de magazines plus anciens ou récents, et des publications directes en volumes. Par exemple, *Shôjo komikku* (Les bandes dessinées des filles), créé en mai 1968, lance sa version "collection hors série" en avril 1970. Parmi les magazines importants, citons *Hana to yume* (Fleurs et rêves, juin 1974), *Lala* (Lala, septembre 1976) et *Ririka* (Lyrique, novembre 1976)[13].

Cette période sera reconnue comme celle de l'âge d'or des BDF. Les jeunes auteurs ont un style personnel et n'hésitent pas à mettre en avant ce qui relève de leur sensibilité propre. Le succès de leurs travaux attire rapidement l'attention. Ainsi, le journal d'informations *Asahi* du 2 novembre 1975 publie un article intitulé « *Shôjo manga no sekai* » (Le monde des BDF) qui évoque le boom de ce nouveau type d'œuvres. Puis, le magazine pour hommes *Big Comic*, dans son numéro spécial de mai 1977, présente sous le titre « *Shoryû manga-ka tokushû* » (Spécial auteurs féminins), des récits courts de certains de ces auteurs. C'est aussi à partir de la mi-70 que les critiques et les analyses portant sur les BDF prennent leur essor.

Le terme *24 nen gumi* (le groupe de l'an 24) est créé et désigne, d'une façon plus ou moins précise, les artistes féminins à l'origine de ce courant[14]. Il ne provient ni d'une décison collégiale officialisant un nombre défini de participantes, ni d'un choix personnel aux auteurs. Toutefois, lorsqu'en 1980 sort le livre *Histoire des bandes dessinées pour filles après-guerre* (Yonezawa Yoshihiro), il est déjà courant. L'an 24 correspond à l'année 1949 selon le calendrier japonais (24ème année du règne de l'empereur de l'ère Shôwa), et ici renvoie approximativement à l'année de naissance des jeunes femmes nouvellement célébrées. Il s'agit de Hagio Moto, Ôshima Yumiko, Takemiya Keiko, Kihara Toshie, Yamagishi Ryôko, Kimura Minori et Aoike Yasuko, bien que la liste des noms varie sous la plume de différents critiques et historiens de la bande dessinée.

Pour prendre un exemple représen-

Case tirée de la dernière page de Shîkuretto rabu (Amour secret)*, par Yashiro Masako, court récit publié dans* Derakkusu mâgaretto (Margaret de luxe) *en novembre 1970.*

les années 70, le champ d'expression de ces bandes dessinées s'élargit et se transforme. La nouveauté majeure semble être celle des personnages principaux masculins et les amours homosexuelles, mais les grandes épopées historiques sont aussi marquantes. En fait, les changements se notent particulièrement dans l'élaboration sophistiquée des mises en page, qui deviendront une des caractéristiques du genre. Ils correspondent également au développement de la palette des codes graphiques, ainsi qu'à une peinture nuancée des aspects psychologiques d'un personnage, de ses émotions et de ses sentiments. Les auteurs sont des femmes. Elles s'adressent à des lectrices et s'appliquent à rendre compte d'un monde plus proche d'elles dans sa sensibilité. C'est ainsi que les BDF deviennent un média entièrement féminin.

Les années 1980 et l'entrée en scène des BDL

Les années 80 voit l'apparition des *redîsu komikku* (*Ladies comics*, souvent abrégé en *redi komi*) bandes dessinées s'adressant au public des femmes. Le terme même a d'abord été utilisé dans le titre des magazines tels que *You*, *Kiss* ou *Be Love* publiés sur un rythme bimensuel. Entre 1984 et 1987, 7 des magazines destinés aux lectrices d'âge adulte portent la mention *Ladies Comics* ; dix ans plus tard, il y en aura 18. Ce terme s'est donc fixé durant la décennie 80. Le genre couvre cependant un nombre

Sutekina Kôra (La charmante Cora), *Mizuno Eiko, 1963*
– La mignonne Cora!
La belle Copra ! Cora est très ...
– C'est une fille charmante...
Là, seraient-ce ses prétendants ?

tatif, on pourra s'arrêter sur le travail de Hagio Moto (1947-). Elle fait ses débuts dans le marché parallèle des « librairies de prêt », à une époque où elle va encore au lycée. Un peu plus tard, sa bande dessinée *Jûichigatsu no gimunajiumu* (Gymnasium en novembre, numéro supplémentaire du magazine *Les* bandes *dessinées des filles*, novembre 1971) retient l'attention des lecteurs et annonce de grands succès : *Pô no ichizoku* (La famille Poe, *ibid.*, octobre 1972) et *Tôma no shinzô* (Le cœur de Thomas, *ibid.*, mai 1974). Dans *Gymnasium en novembre* et *Le cœur de Thomas*, Hagio Moto peint les amours particulières d'une jeunesse masculine qui se trouve en Allemagne[15]. La deuxième évolue dans la vieille Angleterre où la présence d'une famille de vampires vient exacerber la question ontologique du temps. De manière générale, elle s'intéresse aux limites que la vie pose alors même que les souvenirs éternisent des moments passés. Ses personnages sont sensibles et sensuels. La solitude intérieure, la peur, l'affliction, voire le désespoir, font d'eux des êtres vulnérables que leur besoin d'amour rend d'autant plus touchants. Leur beauté et leur fraîcheur amplifient l'expression de leurs sentiments.

Le courant principal des BDF se résumait jusqu'alors à des histoires d'amour basées sur une situation dichotomique : « je t'aime / je te hais ». Dans

plus large de publications. Il connaît un succès grandissant — en 1993, on compte 57 mensuels de BDL et la vente des magazines se monte à 95 millions d'exemplaires — puis s'estompe à partir de 1995.

Les histoires qui y sont présentées sont particulièrement stéréotypiques, qu'il s'agisse des drames de la vie maternelle ou de comédies amoureuses. Toutefois, à la différence des BDF, une large part est consacrée aux descriptions sexuelles (10% des pages environ), parfois au propos strictement pornographique[16] mais en règle générale inscrites dans le cadre des prémisses en vue d'un mariage. En fait, elles rappellent assez bien le contenu des romans de la collection "Harlequin" qu'on trouve en France. L'échelle des valeurs est assez cohérente quels que soient les magazines. Un mari riche est préférable, un dîner en amoureux à Noël avec lui est du meilleur effet, un sac Louis Vuitton est un signe de statut social, et le bonheur d'une femme s'assure la bague au doigt.

Les catégories[17] des lectrices les plus représentatives incluent les femmes au foyer, les secrétaires de bureau (les O.L. en japonais, dérivé de l'anglais *office ladies*) et les infirmières. Si nombre des personnages des BDL ont entre 20 et 25 ans, l'âge du public couvre toutes les générations bien que la catégorie des 19-29 ans soit la mieux représentée.

Quoi qu'il en soit, ces femmes considèrent ces publications pour ce qu'elles ont à offrir : une certaine forme de divertissement comparable à celle du lèche-vitrine ou celle du *pachinko*, c'est-à-dire une activité compensatoire, ou de substitution, prise sur un temps libéré entre le ménage et le travail. Les personnages masculins sont séduisants et charmeurs. Pour peu que leur partenaire féminin se conforme à des attitudes entendues, il arrangera de délicieux rendez-vous, des sorties mémorables et comme il sera très riche, il assurera une vie aisée. L'intérêt des lectrices reste donc relativement superficiel si l'on veut bien tenir pour preuve que la publication des volumes en poche se vend mal.

Les BDL témoignent d'abord de la prise en compte du vieillissement d'un lectorat qui s'était enthousiasmé pour la lecture des BDF. Il n'apparaît pas cependant que ce domaine ait motivé de grandes créations.

Pô no ichizoku (La famille Poe), *Hagio Moto. L'un des personnages principaux, mordu par un vampire, rappelle à lui des images d'enfance où sa petite sœur apparaît. Lui devenu éternel, comment pourront-ils désormais vieillir ensemble ?*

Au-delà du stéréotype

L'un des thèmes centraux des BDF et des BDL, on l'aura donc compris, concerne les sentiments amoureux. Dans les années 1950 et 60, la tendance va vers une représentation de personnages languissant d'amour ou endurant vaillamment l'adversité. Avec les années 70, les récits prennent de l'ampleur, permettant des portraits plus nuancés et plus minutieux. Des premiers émois aux élans du cœur, toute une déclinaison d'aspects psychologiques est mise en œuvre. Le développement des histoires procède souvent par induction : les conséquences d'un événement sont revues à travers des séquences où se mêlent souvenirs et pensées. Les personnages apparaissent donc relativement passifs. D'un point de vue figuratif, ils se trouvent graphiquement figés par leur attitude méditative. D'un point de vue narratif, il semble que les situations changent plutôt qu'ils n'orchestrent les changements. Toutefois, cette inclinaison vers la rêverie et l'introspection, pour narcissique qu'elle puisse paraître, offre cependant aux lectrices la possibilité de mieux cerner la personnalité des personnages et, si elles partagent leurs réactions, de s'y identifier facilement.

Les problèmes de discriminations raciale et sexuelle ont parfois été abordés. Mais, de manière générale, l'image de la femme comme être contraint ou réduit à une incarnation de la beauté, a conduit nombre d'auteurs à déployer leur créativité dans le cadre des relations humaines où l'amour permet de transcender cette vision de la femme-bel objet, et de restituer à l'univers féminin la richesse de ses perceptions et de sa sensibilité. Si les lieux et les époques de célèbres BDF n'ont souvent rien de commun avec le quotidien des lectrices, le discours tenu rend bien compte d'un désir légitime : celui d'une relation profondément et également partagée. Lorsque Satonaka Machiko déclare qu'en tant qu'auteur féminin, elle est plus à même de combler l'attente des lectrices et qu'elle assure un travail à l'égal de ses confrères masculins[18], l'interprétation qui peut être faite des BDF s'en trouve largement éclairée.

Les années 1990 voient une parcellisation des genres narratifs mais aussi une combinaison de leurs dominantes. Les BDF n'ont pas échappé à ces nouvelles évolutions. En outre, ces changements ont également conduit à estomper les frontières entre différents

groupes de publics, si bien qu'aujourd'hui il n'est pas rare de trouver des lecteurs avec lesquels partager l'intérêt pour ce genre de publication ■

N.B. Pour les noms de personnes, l'ordre japonais qui place le nom de famille avant le nom personnel, a été respecté.

[1] Rédigée par Yamada Tomoko, critique et historienne des bandes dessinées pour filles et pour femmes.

[2] *Cf.* Shimizu Isao, 1997, p. 117.

[3] Supplément créé en janvier 1902 et composé de dessins, de caricatures et de planches de bande dessinée liés à l'actualité.

[4] Jusqu'à l'après-guerre, les personnages principaux de ces romans féminins sont des filles sensibles et sentimentales. La thématique tourne autour de l'amitié féminine, non sans parfois un certain parfum d'ambiguïté. *Cf.* Yonezawa Yoshihiro, 1991, tome 1, p. 16.

[5] Célèbre auteur de la bande dessinée *Norakuro*, dont la publication commence dans le magazine *Shônen kurabu* (*Le club des garçons*) en janvier 1931 et se poursuit jusqu'en octobre 1941.

[6] L'époque est encore celle de l'occupation américaine.

[7] Ce type de bande dessinée est appelé *koma manga* (bande dessinée en quelques cases), par opposition à *story manga* (bande dessinée où un récit est développé sur un nombre certain de pages). Il est représentatif de la décennie 1945-1955.

[8] *Cf.* Takahashi Mizuki, « Boutons de roses. Les fleurs dans les bandes dessinées pour filles », *in Études sur la bande dessinée, culture de la représentation*, 1998, pp. 51-54. Je lui emprunte l'exemple appliqué à Saphir.

[9] Une bande dessinée y fait alors entre 120 et 130 pages. Elle se loue 5 à 10 yen alors que sur le même temps, un magazine de bandes dessinées coûte 30 à 40 yen, et un livre de bande dessinée, 50 yen. Au plus fort de son activité, vers 1955, il y a de 20 à 30 000 librairies de prêt au Japon. Le développement du marché officiel, avec en 1959, le lancement du premier hebdomadaire de bandes dessinées pour garçons, va progressivement absorber les auteurs qui travaillaient pour ce système.

[10] Appelé *Hahamono* (littéralement « histoire des mères »), ce genre dramatique fait l'apologie du dévouement incommensurable d'une mère pour ses enfants. Il est particulièrement apprécié au cinéma dans les années 50 (les distributeurs portaient de un à trois mouchoirs sur les affiches pour que le public sachent à quoi s'attendre. *Cf.* I. Buruma, 1984, p. 25). Toutefois, si dans les films la relation mère-fils est largement mise en scène, les BDF, elles, dépeignent la relation mère-fille, chacune avec son lot de malheur.

[11] À distinguer de la variante des comédies amoureuses (*rabu kome*) où tout tourne autour de la rencontre avec un beau garçon et du va-et-vient incessant entre les deux partenaires jusqu'à ce que cet amour soit respectivement reconnu.

[12] La même année que l'hebdomadaire *Shôjo furendo* (*L'ami des filles*), le premier janvier.

[13] Liste qui ne peut malheureusement être exhaustive.

[14] *Cf.* Yamada Tomoko, août 1998, pp. 58-63.

[15] Le choix de la scène occidentale ne correspond pas uniquement à une forme d'exotisme dont les charmes offriraient de plus amples possibilités pour y déployer son imagination. Il peut s'interpréter également comme un moyen de détourner la censure, l'homosexualité n'étant pas aussi bien admise que ces histoires pourraient nous le laisser penser. En ce qui concerne les raisons du développement de ce dernier type de récit, les hypothèses sont diverses et nécessiteraient au moins la place d'un article.

[16] Toutefois, les circonstances et les conséquences de situations liées aux thèmes du sado-masochisme, des relations à trois partenaires ou du viol, sont parfois présentées.

[17] Selon l'enquête réalisée par Erino Miya, 1990, pp. 25-35.

[18] « Je pensais que je pouvais faire un meilleur travail, que les femmes étaient plus aptes que les hommes à comprendre ce que les filles veulent. Dessiner des bandes dessinées était aussi un moyen de devenir libre et indépendante sans avoir à passer des années à l'école. C'était quelque chose que je pouvais faire moi-même et c'était un type de travail qui permettait aux femmes d'être à l'égal des hommes ». *Cf.* F. Schodt, 1983, p. 97.

Sous un rayon de soleil, *par Tsukasa Hojo, éd. Tonkam, 1998.*

Bibliographie

Buruma Ian, *Behind the Mask*, New-York, Pantheon Books, 1984.

Catalogue de l'exposition de la collection Uchiyama Motoi, musée d'Aizu à l'université de Waseda, juin 2000.

Erino Miya, *Redîsu komikku no jôsei-gaku* (Études féminines sur les bandes dessinées pour femmes), Tôkyô, Seikyûsha, 1990.

Eureka, *Sôtokushû shôjo manga* (numéro spécial : les bandes dessinées pour filles), Tôkyô, Seidôsha, juillet 1981.

Ishiko Jun, *Shôjo manga* (Les bandes dessinées pour filles), Tôkyô, Seizansha, 1977.

Schodt Frederik L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, New York, Kôdansha, 1983.

Shimizu Isao, *Manga no rekishi* (Histoire de la bande dessinée), Tôkyô, Iwanami shoten, 1991.

Takahashi Makoto, *Shôjo romansu — Takahashi Makoto no sekai* (*Romance féminine — Le monde de Takahashi Makoto*), Tôkyô, Parco, 1999.

Takahashi Mizuki, « Bara no tsubomi — shôjo manga ni okeru hana » (Boutons de roses. Les fleurs dans les bandes dessinées pour filles), in *Hyôshô bunka manga kenkyû* (*Études sur la bande dessinée, culture de la représentation*), Tôkyô, université de Waseda, 1998, pp. 51-54.

Takeuchi Osamu, *Sengo manga 50 nen-shi* (50 ans de l'histoire de la bande dessinée d'après-guerre), Tôkyô, Chikuma shobô, 1995.

Yamada Tomoko, *Redîsu komikku no han-i* (*Le domaine des bandes dessinées pour femmes*), copie d'un texte rédigé en août 1997 pour le magazine *Fûshi-ga kenkyû* (Études sur la caricature).

Yamada Tomoko, « *Manga yôgo "24 nen-gumi" wa dare wo sasu no ka* » (Qui le terme "groupe de l'an 24" désigne-t-il ?), in *Comix Box*, août 98, pp. 58-63.

Yonezawa Yoshihiro, *Shôjo manga no sekai* (Le monde des bandes dessinées pour filles) en 2 tomes, Tôkyô, Heibonsha, 1991.

Jacaré Star, *Pecos* © L'Association

ESTHÉTIQUE

Pierre Alechinsky, de la bande mouchetée à la bande dessinée

« *La bande ! La bande mouchetée !* » chuchota Holmes[1].

À l'heure où le Musée Jenisch de Vevey lui consacre une rétrospective et où la grande exposition du Jeu de Paume (1998) fait escale au Musée d'Art Moderne d'Ostende, nous avons choisi de nous intéresser ici à l'influence que la bande dessinée a pu exercer sur la peinture d'Alechinsky, compatriote d'Hergé dont il apparaît, sous bien des rapports, comme l'exact contraire.

« *Quand je débarquerai à Yokohama,* commente Pierre Alechinsky dans ses "Souvenotes", *ils seront surpris de voir arriver un rouquin de 27 ans, sorti d'un album d'Hergé :* Tintin au pays des calligraphes » et, dans la marge de l'autobiographie, deux vignettes tirées du *Lotus bleu* (p. 17 de l'édition originale de 1936 en noir et blanc) précisent le portrait[2].

Né à Bruxelles en 1927, le peintre belge entreprend à dix-sept ans sa formation à l'École des arts décoratifs de Bruxelles où, pendant quatre ans, il étudie la typographie et l'illustration de livre. Il rejoint le groupe Jeune peinture belge en 1947 avant d'adhérer dès 1949 au mouvement Cobra (1948-1951) – l'acronyme en forme de bande mouchetée des trois villes Copenhague, Bruxelles, Amsterdam – qui regroupe des artistes du nord et dont il est, à vingt-deux ans, le plus jeune membre. Très tôt en contact épistolaire avec des peintres de Kyoto, il adoptera lui-même la méthode de travail extrême-orientale, opérant debout, le support disposé à même le sol. En découle une extraordinaire mobilité d'écriture où foisonne l'arabesque. En 1965, il séjourne à New York et essaie, auprès de Walasse Ting, la peinture acrylique sur papier. Il inaugure ses fameuses remarques marginales (elles ont fait l'objet d'une rétrospective au Guggenheim Museum de New York en 1976), un système qui entoure le motif central de marges ou le borde d'une prédelle dessinée. Fort des procédés qu'il invente et de la spontanéité qu'il cultive, Alechinsky élabore un langage où la poésie le dispute à l'humour jubilatoire. Avec Christian Dotremont, il réalise en 1972 les logogrammes-dessins, avec Karel Appel des encres à deux pinceaux en 1976.

Établi en France depuis près d'un demi-siècle, Alechinsky n'a pas entièrement quitté son pays natal : « *J'ai une Belgique mentale qui me trotte dans la tête,* explique-t-il. *Je jure en bruxellois mental dans la circulation à Paris. La Belgique d'aujourd'hui ne correspond plus à la Belgique réelle.*[3] » Voilà pour le côté Des

Hergé, Les Cigares du pharaon, *dernière vignette de la p. 100 de l'édition originale, 1934.*

Selon la célèbre technique d'enchâssement développée dès 1965 par l'artiste, le submergeant Mouvement d'encre *de 1981 se déploie au-dessus d'une prédelle formée de huit dessins exécutés douze ans plus tard.*
Vevey, Musée Jenisch. [Photo Michel Nguyen]

Esseintes du peintre, qui ne retournera pas en Belgique, car « *il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations.*[4] »

« *C'est Ingres, évidemment…*[5] »

Alechinsky a fait des débords et mouvements d'encre sa profession de foi. Omniprésents dans son œuvre, le volcan, le carnaval, l'encrier sont, chacun à sa manière, lieux du débordement, géologique le premier, social ou humain le second, graphique le dernier, qui s'épanouissent en geysers de plume (les coiffes du carnaval de Binche), de lave ou de nuit. En découle une œuvre qui célèbre la victoire du grotesque sur le sublime, de la pulsion sur le contrôle de soi, du dionysiaque sur l'apollinien.

Très éloignés d'une telle conception explosive et débridée, les joyeux Turlurons du carnaval belge imaginé par Hergé en 1976 dans *Tintin et les Picaros* (pp. 51-61 et cul-de-lampe de la page de titre) servent au contraire, selon un spectaculaire retournement, à rétablir l'ordre. Non plus fête, tourbillon ou pagaille, la perte de contrôle s'inverse bien sagement en prise de pouvoir. Dans le même album et suivant la même logique, le professeur Tournesol met au point une pilule qui délivre de l'emprise de l'alcool. C'est

De bello gallico, *1968, acrylique, localisation inconnue [Photo André Morain].*

qu'Hergé ne néglige aucun moyen pour passer la bride à Dionysos : par la neutralisation de toute fièvre, par un défaut conscient de spontanéité [6], un contrôle extrême du dessin qui, après Ingres, clame la probité de l'art, par la ligne claire enfin, un dessin sans taches. Et s'il a, par erreur, collectionné Alechinsky [7] – les deux hommes s'échangent des dessins lors d'une rencontre mémorable en 1969 [8] – et le mouvement Cobra dans les années 1960, il a tôt fait de leur préférer Lichtenstein « *qui est certainement l'un des plus grands artistes de notre époque* » et, plus généralement, tous les artistes « *à l'opposé de la peinture expressionniste. Leurs toiles sont décidées, voulues. L'artiste ne laisse pas de place au hasard. Chaque coup de pinceau est maîtrisé. C'est le contraire de l'expressionnisme. L'artiste a pris du recul vis-à-vis de son travail. Ses états d'âme, ses pulsions ont été disciplinés, tenus en laisse. [...] Ce qui me plaît, c'est une forme de réserve.* [9] » Le père de Tintin constate encore que ses goûts le poussent de plus en plus vers « *le géométrique ou, plus exactement, vers ce qui est construit, bâti, structuré* », qu'il se laisse transporter par « *un art plus défini, plus voulu, plus calculé, qui fait parfois appel à la mathématique, à la programmation. Au fond, je n'aime plus tellement le "cri", le gestuel, le romantique.* [10] »

Le cri, le gestuel, le romantique, ces trois mots qui contiennent tout le cauchemar d'Hergé, contiennent aussi tout Alechinsky. Les qualités principales de cet « *expressionniste, entre autres choses* [11] » et romantique à ses heures ne sont certes pas à rechercher dans la laisse, la réserve, les digues, la discipline ou la ligne claire. L'éclaboussure, comme produit de l'encrier éruptif, mais aussi comme signe de ralliement des cancres – Alechinsky conserve la triste mentalité des mauvais élèves – reconduit, par le chemin des écoliers évidemment, à l'inventeur de la bande dessinée Rodolphe Töpffer.

Là où il y a de la géhenne...

Pour tromper le mortel ennui des devoirs scolaires, le jeune héros de la *Bibliothèque de mon oncle* (nouvelle que Töpffer publia en 1833) préfère à l'étude du *De bello gallico* celle d'un hanneton chargé d'encre sur une feuille de papier : « *La tarière arrive sur le papier, dépose l'encre sur sa trace, et voici d'admirables dessins. Quelquefois le hanneton, soit génie, soit que le vitriol inquiète ses organes, relève sa tarière, et l'abaisse tout en cheminant ; il en résulte une série de points, un travail d'une délicatesse merveilleuse. D'autres fois, changeant d'idée, il se détourne ; puis changeant d'idée encore, il revient ; c'est une S !.....* [12] »

Mais un instant d'inattention de la part de l'adolescent, et déjà l'insecte, démontrant par là l'infériorité de ses facultés de discernement et l'ampleur de sa misère élective, aura abordé la luxueuse édition du *De bello gallico*, qui appartient au terrible précepteur : « *On voyait une longue trace noire qui, partie du chapitre*

quatre de Bello gallico, *allait droit vers la marge de gauche ; là, l'animal, trouvant la tranche trop roide pour descendre, avait rebroussé vers la marge de droite; puis, étant remonté vers le nord, il s'était décidé à passer du livre sur le rebord de l'encrier, d'où, par une pente douce et polie, il avait glissé dans l'abîme, dans la géhenne (…). C'étaient des pâtés monstrueux, des lacs, des rivières (…).*[13] »

Pâtés, taches, tout le maculationnisme distinctif des cancres et adventice des coléoptères se retrouve, quelque cent trente ans après cette scène originelle, chez Alechinsky, au cœur d'une esthétique qui avoue surmonter l'excès d'équilibre « *au point de faire moi-même, ici ou là, sur le papier, de gros pâtés destructeurs qui m'aident à repartir en trébuchant ou m'évitent de tomber dans les pièges du trop joliment exécuté.*[14] » Procédé par lequel l'artiste se rapproche sûrement du hanneton de Töpffer, mais aussi de l'idéal romantique d'une beauté récalcitrante : « *Rendre la matière rebelle pour la vaincre avec patience.*[15] » Coïncidence amusante, le Belge (« *De tous les peuples de la Gaule…* ») a, en 1968, intitulé une peinture à l'acrylique *De bello gallico* (localisation inconnue). On pourrait évoquer encore les cartes de navigation, comptes des gabelles et autres tapuscrits de Michel Butor, sur lesquels le pinceau d'Alechinsky fait, entre deux glissades forcées dans la géhenne, des voyages imaginaires en zigzag, délicieusement insouciants.

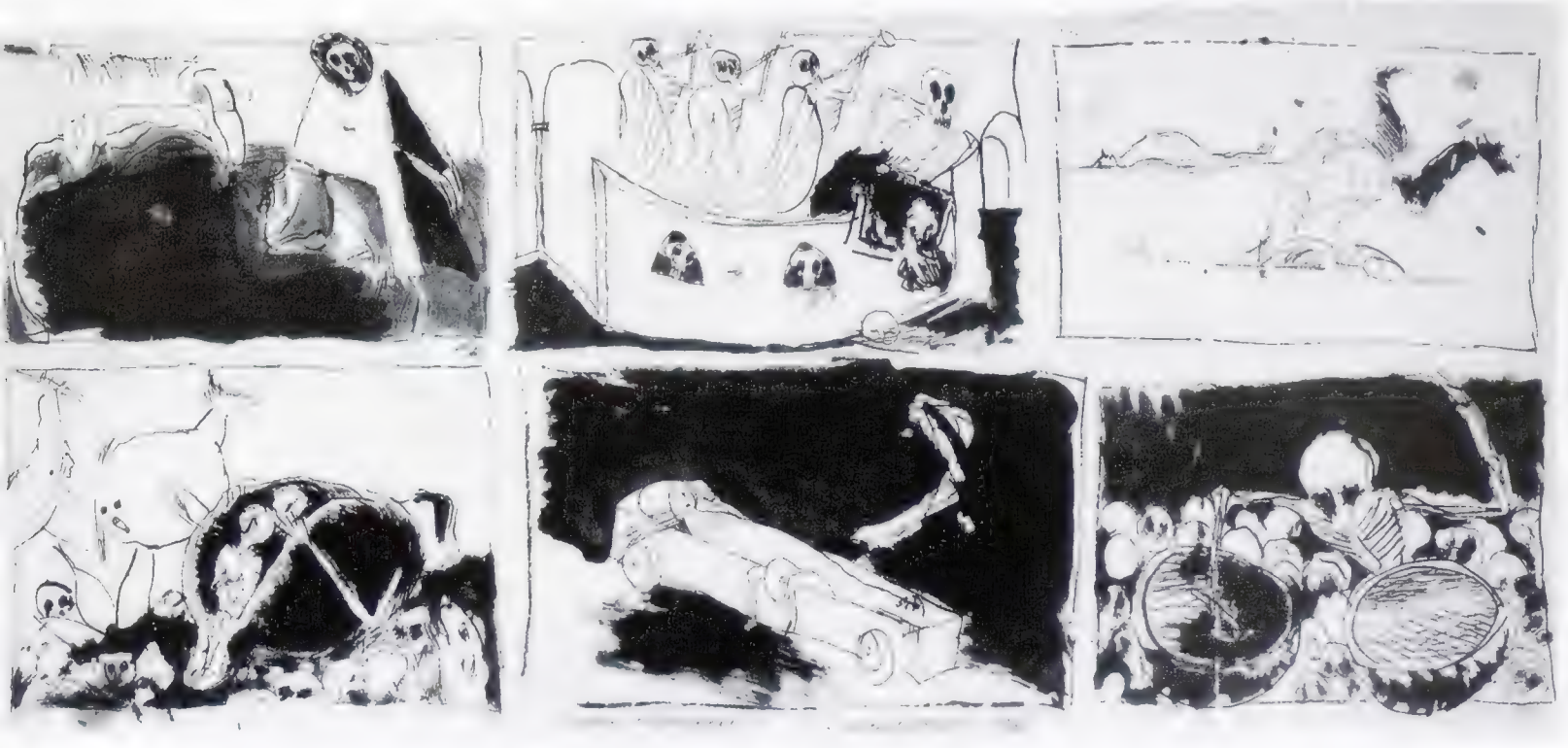
La bande ! La bande dessinée !

Enfant, il suivait avec passion les aventures des Pieds Nickelés, Bicot, Tintin, Guy l'Éclair, Mandrake le magicien. Quand on lui demande s'il lit encore des bandes dessinées aujourd'hui, il s'offense presque : « *Plus du tout ! cela ne m'intéresse pas*[16] », achevant par là même de nous convaincre de son côté Des Esseintes. Car Alechinsky a une bande dessinée mentale, une bande dessinée qui, plus vraie que la bande dessinée d'aujourd'hui, le retient d'aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations[17].

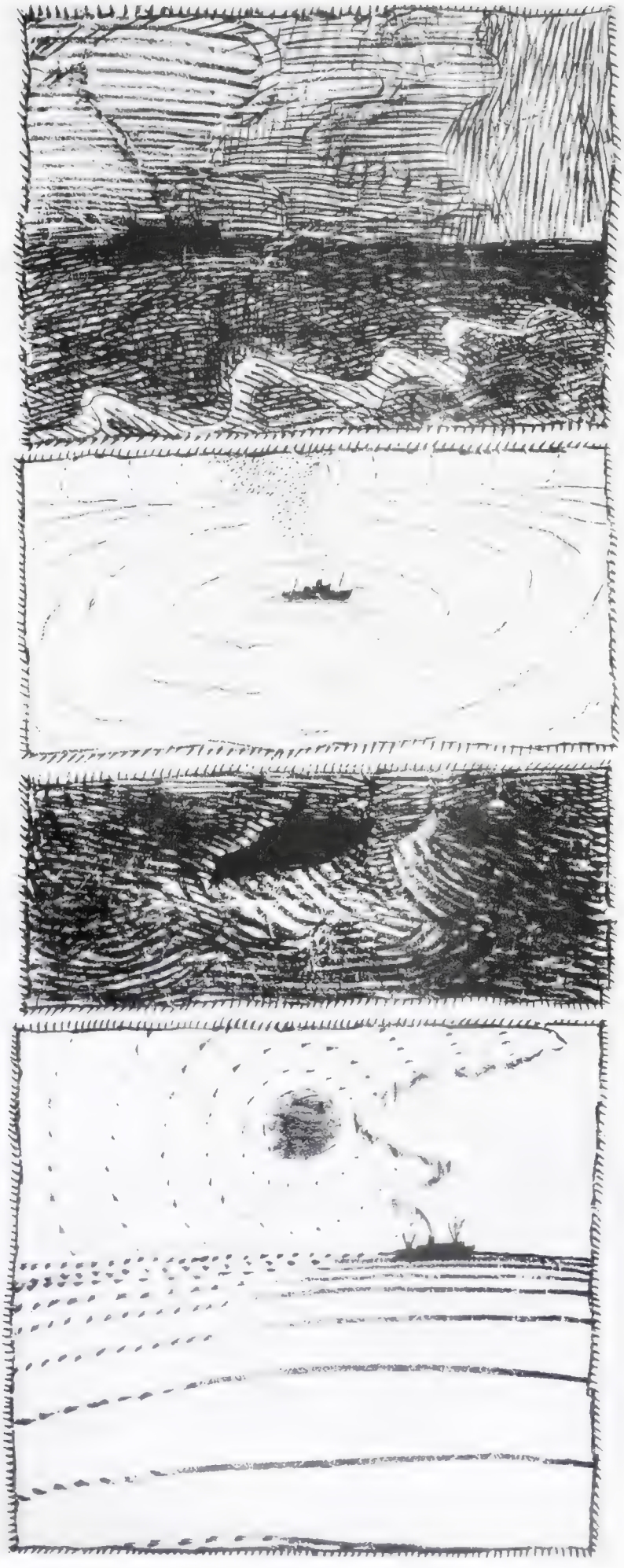
De la façon la plus neuve et subtile, il redéfinit les rapports que peinture et bande dessinée, toutes deux filles du dessin, peuvent entretenir l'une avec l'autre. Surtout, il recourt à la bande dessinée en tant que bande. En se concentrant sur la case comme entité suffisante, Lichtenstein, quant à lui, renouerait plutôt avec la grande tradition de la peinture de chevalet et la production d'icônes : Mickey, Popeye, les femmes blond platine provenant indistinctement – c'est dire la spécificité, pour lui, du moyen d'expression – du *comic strip* ou de la publicité. L'intérêt de la bande dessinée, sa dimension artistique, sa définition même sont-ils réductibles à une trame aveuglante et des procédés mécaniques d'impression ? Ou bien ne devrait-on, devant l'industrieux déploiement du « peintre-machine » (j'emprunte le mot à Töpffer[18]), décréter, comme Alechinsky au sujet du pop art en général : « *l'art populaire n'a rien à voir avec le pop art. Pas plus que le plaisir de l'amour avec l'insémination artificielle. (…) On pourrait qualifier le pop art de réalisme capitaliste, par opposition à l'atroce réalisme socialiste. Trop impeccable et méthodique.*[19] »

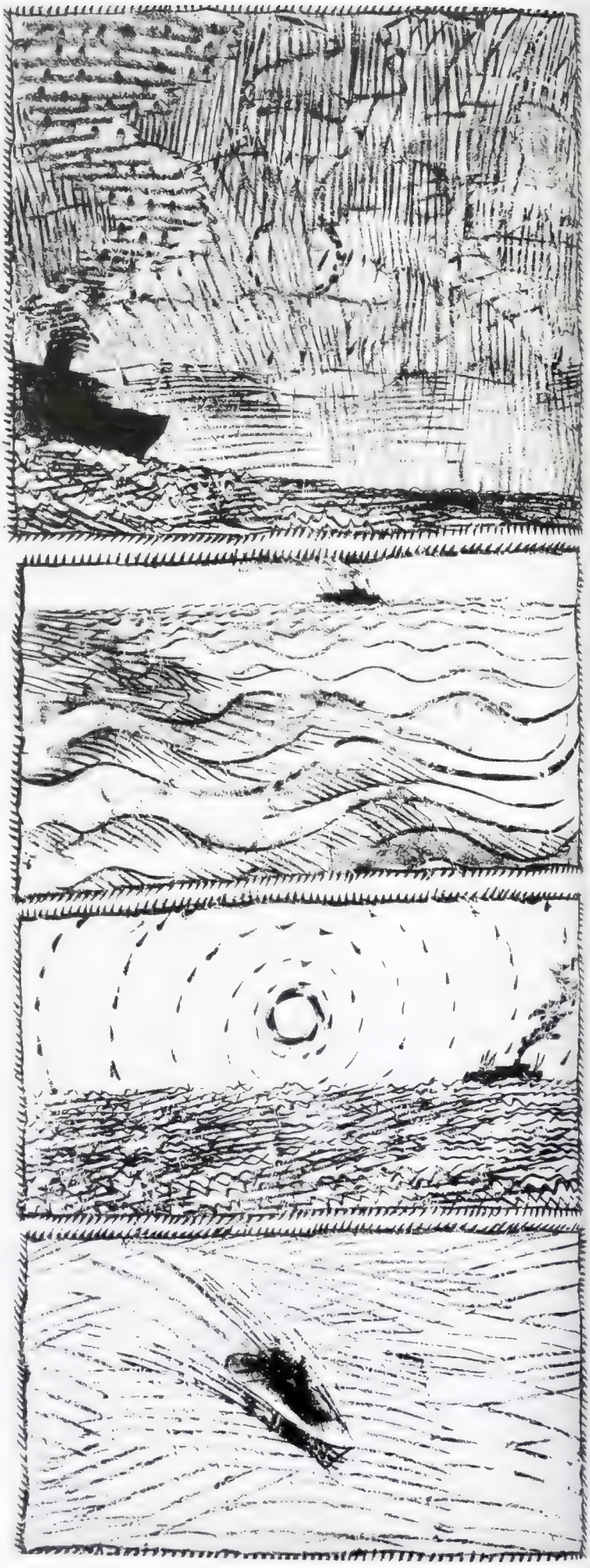
À plusieurs reprises, la peinture ouvrira à sa cadette les portes de l'atelier d'Alechinsky à Bougival : la grande encre de 1961 *La nuit venue*, qui montre

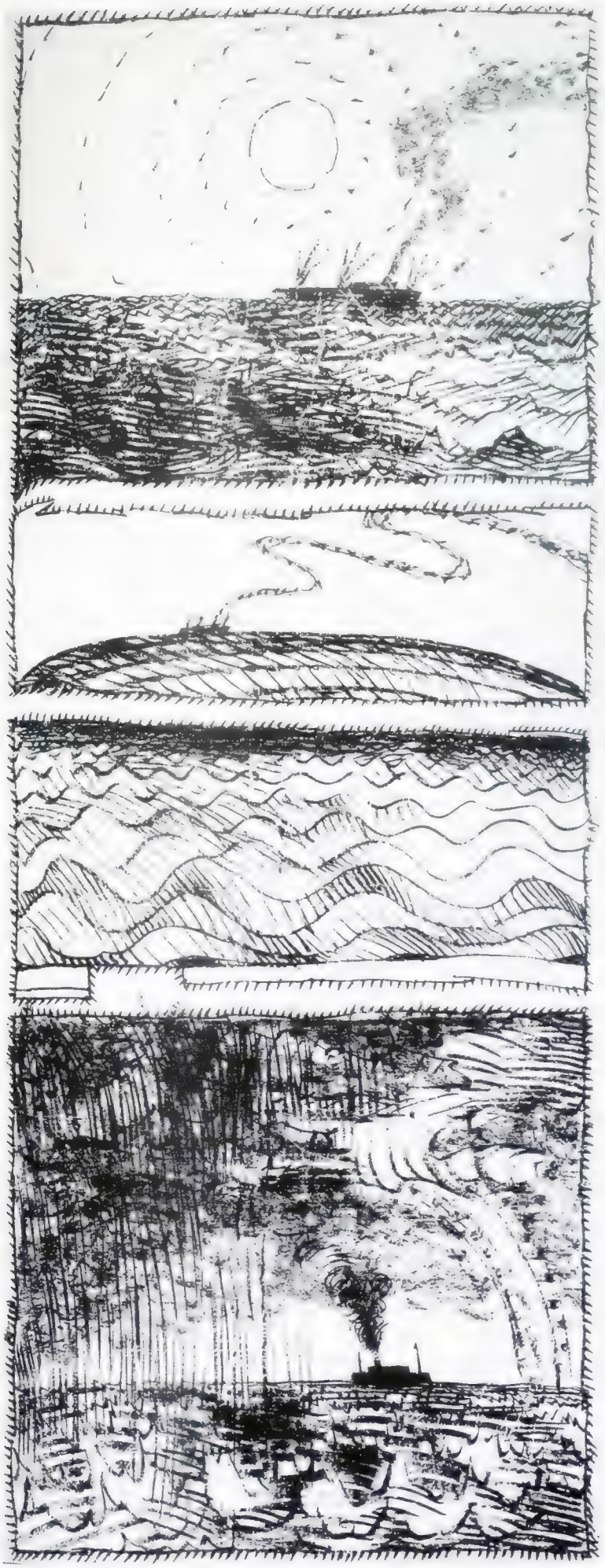
D'après Breughel, *1965, encre de Chine, Bougival, coll. Pierre et Micky Alechinsky. Les six vignettes réparties en deux strips consistent en cinq détails du* Triomphe de la mort *(Madrid, Prado) et un de la* Chute des anges rebelles *(Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts) de Pierre Breughel l'Ancien.*

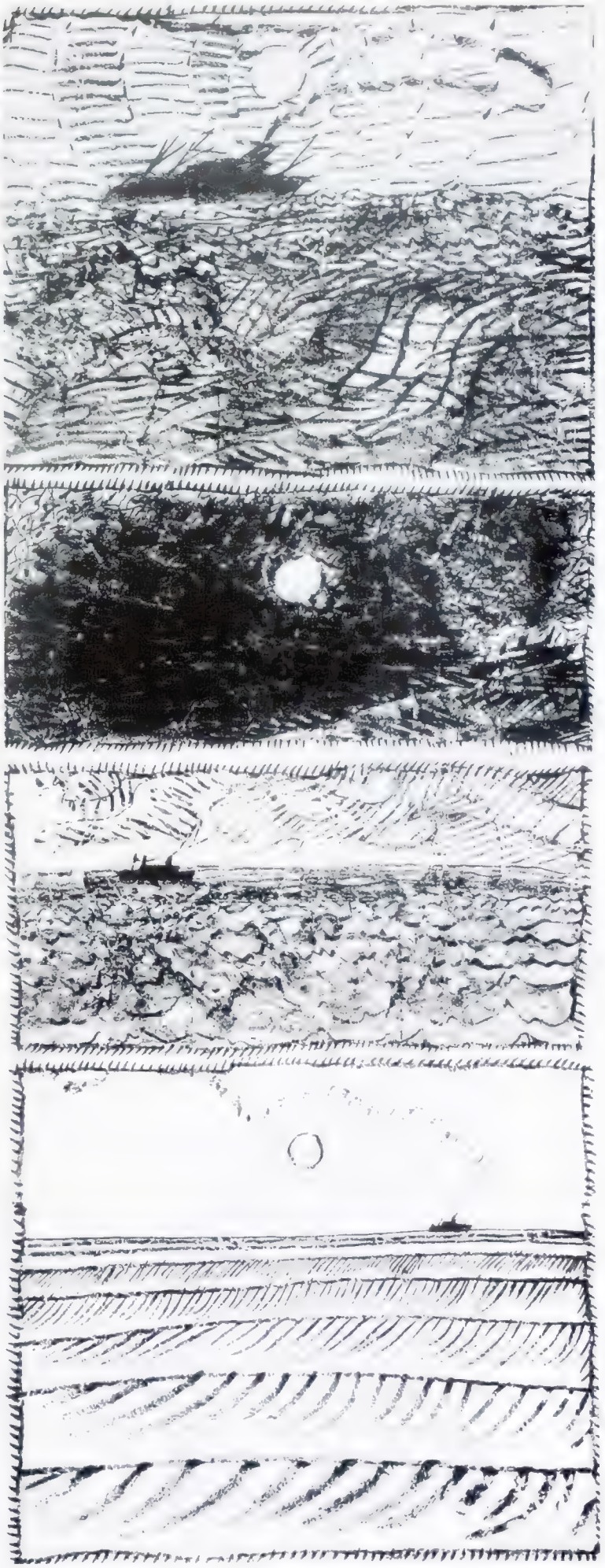


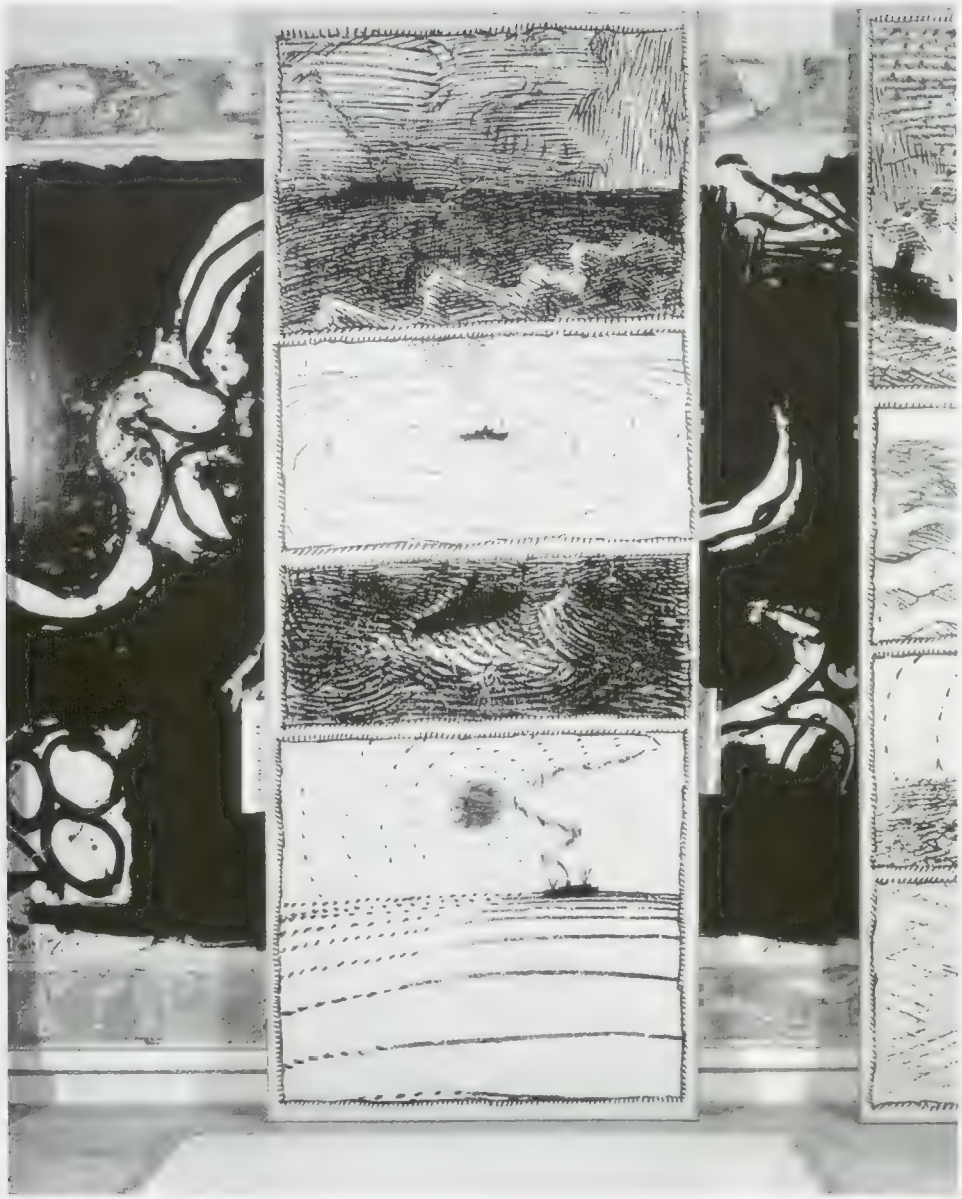
Double page suivante : Le Volturno, *1989, à l'encre de Chine, Bougival, coll. Pierre et Micky Alechinsky.*
[Photo Michel Nguyen]











Un des volets du Volturno, *dans l'atelier de l'artiste.*

« parmi des bulles émises par des personnages un long poème aquarellé [de Christian Dotremont] [20]» ; l'étonnant *D'après Breughel* de 1965 ; en 1966, le somptueux *Le Tout Venant* de la Galerie de France ou la couverture d'*Idéotraces* ; en 1970, *Oniroduc*, roman dessiné commenté par Roland Topor ; deux ans plus tard, le *Rêve de l'ammonite*, qui conduit Alechinsky à réaliser pour Butor « *des sortes de bandes dessinées dont chaque case sera repérable par un chiffre* [21]», etc. Mais c'est l'utilisation, depuis *Central Park* en 1965 voire même un peu avant, de la grille ou de bandes de dessins, qui, à nos yeux, caractérise le mieux sa démarche.

« *La peinture est un art muet. Comme le cinéma d'avant 1927. Mieux, sans le mouvement, sans même en bordure de toile un pianiste d'accompagnement. De fait, à notre époque de haute technologie, avec une force incalculable, elle demeure admirablement inadaptée. C'est fort bien ainsi.* [22]» Confrontée à la belle invention des frères Lumière, la sentence de Simonide (« *la peinture est une poésie muette* ») invite à des conclusions somme toute assez en accord avec celles d'un Pellos (l'auteur de *Futuropolis* et des *Pieds Nickelés* après Forton) qui définissait la bande dessinée comme un cinéma de papier. D'Hergé dont il est, sous bien des rapports (stylistique, pulsionnel, disciplinaire), l'exact contraire, Alechinsky admire depuis toujours le génie du découpage narratif, l'art du suspens, en particulier dans les premiers albums en noir et blanc : « *les images de ses bandes dessinées se succèdent à la manière d'un découpage cinématographique.* [23] »

Une « littérature en estampes »

Le magistral *Volturno* de 1989, qui s'inspire d'un poème assez court (dix-huit vers) écrit par Blaise Cendrars en 1912, peut être considéré comme un essai de bande dessinée monumentale (372 x 584 cm !). En quatre volets dont les charnières d'assemblage rencontrent celles du récit, la vaste « fresque » raconte l'interminable périple du Volturno, méchant rafiot chargé d'émigrants. Au nombre des passagers se trouve « *Le poète, qui avec un crayon au doigt / Noircit le cahier grand ouvert dans sa tête* ». La « suite de petits tableaux » annoncée par Cendrars au quatrième distique et qui, peut-être, va dicter la forme chez Alechinsky, rappelle la « série de croquis » constitutive, pour Töpffer, de la bande dessinée ou, pour dire comme lui, de la littérature en estampes, « *série de croquis où la correction ne compte pour rien et où, au contraire, la clarté de l'idée, cursivement, élémentairement exprimée, compte pour tout.* [24] » Évoquant irrésistiblement la double page quinze fois agrandie d'un album ouvert (dont il reproduit jusqu'à la proportionnalité de la hauteur et de la largeur), le tableau réussit le miracle de faire revivre au spectateur une dimension subjective, celle qu'il a éprouvée enfant face à sa première bande dessinée comme au contact d'un monde extraordinaire, vaguement interdit, de toute façon exaltant, dans lequel il s'aventurait.

À l'étonnement de la claire-voie compositionnelle, succède bientôt celui de la perspective : quand le poète-scénariste est, au bout du rouf, « *soumis à son destin qui l'a conduit là dedans* », le peintre-dessinateur respecte scrupuleusement la distance qui l'a maintenu au-dehors. Substituant l'éternité et la courbure du globe aux divers faits « *sombres, louches, rauques, troubles à la manière de Rembrandt* », le *Volturno* représente un rare exemple d'insubordination graphique. Que deviennent, chez Alechinsky, le capitaine toujours saoul, ses lieutenants qui « *font la cour aux trois quatre Juives de passage* » ? Le procédé narratif du peintre rappelle celui mitonné par Flaubert dans une page célèbre de *Madame Bovary*, qui laisse deviner les ébats amoureux de l'héroïne en suivant la course sans fin d'un fiacre dans les rues de Rouen : « *Et, sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de*

grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.[25] »

C'est pour sa composante narrative et sa forme spécifique qu'Alechinsky affectionne particulièrement la bande dessinée. Une bande dessinée mentale, comme un album grand ouvert dans sa tête. Tout dessin ne sera jamais qu'un moment. Avant que d'être les moments sombres, éblouis, désespérés, creux, mouvementés d'une traversée maritime, les plans du *Volturno* sont bien entendu moments du pinceau. Et une prédelle, aussi grouillante, candide, aussi triste ou gaie soit-elle, racontera toujours, en une sorte de film graphique, son auteur. De ce point de vue, les « bandes dessinées » d'Alechinsky se situent probablement entre deux formes distinctes de strips, celui de la bande dessinée traditionnelle et celui infiniment romantique de Nerval : « *Plus d'une fois nous lui* [à Nerval] *avons entendu exprimer le désir de cheminer dans la vie le long d'une immense bandelette se repliant à mesure derrière lui, sur laquelle il noterait les idées qui lui viendraient en route de façon à former au bout du chemin un volume d'une seule ligne* [26] » dans lequel filtre le fantasme, fondamental pour le peintre Cobra comme pour le poète romantique, de la spontanéité, du chef-d'œuvre créé chemin faisant avec un pinceau au doigt. Comme le hanneton sur le *De bello gallico*, Alechinsky dessine chemin faisant. Comme lui encore : le vitriol inquiète ses organes... ■

J'adresse mes plus vifs remerciements à Christine Baldensperger et Sylvie Wuhrmann pour leur aide.

[1] Sir Arthur Conan Doyle, *La Bande mouchetée* (*The Speckled Band*, 1892), *Les Aventures de Sherlock Holmes*, II, B. Tourville trad., Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, 1996, p. 62.

[2] Pierre Alechinsky, "Souvenotes", *Peintures et écrits*, Paris, Yves Rivière – Arts et métiers graphiques, 1977, p. 202.

[3] Propos recueillis lors de la conférence de presse de l'exposition *Pierre Alechinsky : Divers faits* au Musée Jenisch de Vevey, le 12 mai 2000.

[4] Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, p. 248.

[5] À la question : « Parmi les peintres des siècles passés, quels sont ceux que vous préférez ? », in Benoît Peeters, "Conversation avec Hergé", *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, p. 25.

[6] *Ibid.*, p. 28.

[7] Pierre Sterckx, « De Holbein à Lichtenstein », in *(À suivre), Hors série : Spécial Hergé*, avril 1983, p. 91.

[8] Dans *Far Rockaway* (Montpellier, Fata Morgana, 1977, p. 122), Alechinsky raconte sa rencontre avec Hergé le 4 janvier 1969 (« *Il m'offrit une page d'esquisses préparatoires, je lui fis cadeau d'un dessin.* ») La grande encre de Chine *Source d'information* fut dédicacée « *A Herger* [sic], *source d'images (...)* ». L'interprétation par Alechinsky de sa faute d'orthographe aux inflexions juives et de l'embarras du dédicataire qui, sous l'occupation nazie, « *[avait fait] paraître les épisodes d'un Tintin s'attaquant à des forbans dont le cerveau n'était autre qu'un banquier juif* », suscitera une lettre d'Hergé, datée du 13 octobre 1977, partiellement reproduite in Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Plon, 1996, pp. 271-72.

[9] Benoît Peeters, « Conversation avec Hergé », *op. cit.*, p. 25.

[10] Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé* (1975), Tournai, Casterman, coll. Bibliothèque de Moulinsart, 1989, p. 45.

[11] Christian Dotremont, « Duo pour une voix », *Alechinsky*, Galerie Birch, Copenhague, 1964, [p. 4].

[12] Rodolphe Töpffer, *La Bibliothèque de mon oncle* (1833) ; cit. d'après l'édition des *Nouvelles*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Poche Suisse, 1986, 2 vol., I, p. 21.

[13] *Ibid.*, p. 23.

[14] « La genèse du groupe Cobra. Entretien avec Frédéric de Towarnicki », *L'Œil*, 344, mars 1984, p. 33.

[15] Noté par Eugène Delacroix en date du 20 juillet 1824, *Journal (1822-1863)*, Paris, Plon, 1980, p. 91.

[16] Propos recueillis lors de la conférence de presse au Musée Jenisch de Vevey, le 12 mai 2000.

[17] Il semble, sur ce point, avoir été rejoint par la nouvelle génération d'auteurs de bandes dessinées, fortement préoccupés de leur bande dessinée mentale. Je songe en particulier au grand atelier de l'Association (David B., Blutch, Jean-Christophe Menu, Joann Sfar, Lewis Trondheim, etc.).

[18] Rodolphe Töpffer, « De la plaque Daguerre » (1841), *Mélanges sur les beaux-arts*, Genève, Editions Pierre Cailler, 1957, II, p. 99.

[19] "Time", 25 juin 1965 ; cit. d'après *Alechinsky*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, Editions du Jeu de Paume, RMN, 1998, p. 182.

[20] Pierre Alechinsky, *Travaux à deux ou trois*, Paris, Galilée, 1994, p. 30.

[21] Lettre de Pierre Alechinsky à Michel Butor, Bougival, 18 décembre 1972 ; cit. d'après Pierre Alechinsky, *Divers faits*, Vevey, Musée Jenisch – Arts et Lettres, Milan, Skira, 2000, p. 56.

[22] Pierre Alechinsky, *Remarques marginales*, Paris, Gallimard, 1997, p. 121.

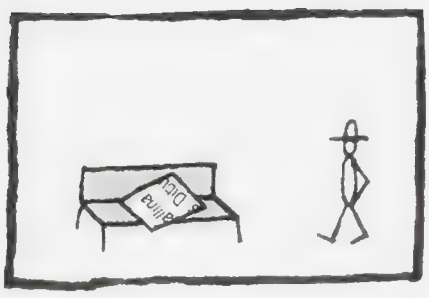
[23] Pierre Alechinsky, *Far Rockaway*, Montpellier, Fata Morgana, 1977, p. 122.

[24] *Rodolphe Töpffer, Essai de physiognomonie* (1845) ; cit. d'après l'édition : *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Th. Groensteen et B. Peeters éd., Paris, Hermann, coll. Savoir sur l'art, 1994, p. 190.

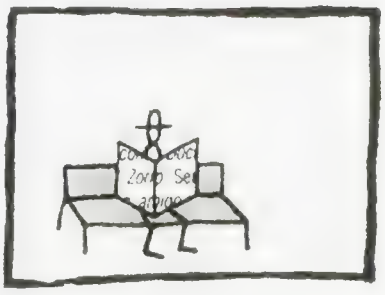
[25] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Paris, Gallimard, 1972, pp. 321-22.

[26] Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 71.

Pierre Alechinsky dans son atelier à Bougival.
[Photo Dominique Radrizzani]



du minimalisme dans la bande dessinée



Si le minimalisme est une tendance de la bande dessinée contemporaine, elle ne concerne que peu d'artistes et il n'est certes pas dans sa nature de prétendre à un grand développement ni à une large popularité. Incarnée aujourd'hui par des dessinateurs tels que les Français Lewis Trondheim et Perrine Rouillon, les Espagnols Calpurnio et Silvestre ou encore la Néerlandaise Maaïke Hartjes, ce n'est pourtant pas une tendance tout à fait nouvelle, ses racines remontant, autant que nous sachions, aux années soixante.

Le terme, sinon la chose, fut certifié en 1986 par un article « minimalisme » dans la deuxième (et dernière) édition de l'*Encyclopédie des bandes dessinées* publiée par Albin Michel, dont nous aurons à discuter le contenu.

Reconnaissons qu'il n'est pas aisé de définir le minimalisme, de le résumer par une formule simple. Nous dirons simplement qu'il se reconnaît, au premier regard, par l'usage d'une écriture graphique dépouillée, délibérément pauvre, pouvant aller quelquefois jusqu'à l'élimination presque complète du dessin. Du strict point de vue graphique, le minimalisme admet différents degrés. Mais il rencontre un point-limite, qui est l'élimination pure et simple de toute représentation : c'est la « BD sans dessin » envisagée par l'Oubapo [1].

Si l'on voit bien contre quelle limite objective le minimalisme vient buter, on aura peut-être plus de mal à déterminer où il commence. Quoique... Le minimalisme, en effet, se reconnaît généralement au premier coup d'œil par l'écart qu'il manifeste par rapport à l'esthétique dominante dans la bande dessinée. Et cet écart prend, nécessairement, la forme d'un moins, d'un manque, d'une élimination.

Élimination du décor : l'image est vide, « nettoyée ». Ce premier point a pour conséquence l'élimination de la perspective : l'image est sans profondeur.

Élimination des traits assurant l'identification des personnages : ils tendent à l'indifférenciation, à l'anonymat.

Élimination de la syntaxe visuelle et narrative : pas de variations dans l'échelle des plans ni dans les angles de vue ; on se tient constamment au même endroit, à même distance du sujet.

Élimination, enfin, de tout ce qui signale ordinairement la maîtrise du dessinateur. Les détails sur lesquels repose ordinairement l'illusion réaliste sont gommés, mais aussi bien presque tout ce qui, dans l'image ou dans le trait, relève d'un souci plastique ou d'une recherche d'expressivité. Le style, ici — puisqu'il en demeure forcément un, étant donné qu'il n'existe pas de dessin neutre —, sera surtout une affaire de « formule » originale appliquée à la schématisation.

L'une ou l'autre des cinq conditions du minimalisme énumérées ci-dessus peut ne pas être vérifiée, ou ne l'être que partiellement. Mais elles fonctionnent le plus souvent ensemble, comme si elles participaient, solidairement, d'une même visée artistique. Encore ne suffisent-elles pas à dresser le catalogue complet des procédés du minimalisme.

Le minimalisme est aussi un miniaturisme. La taille des vignettes et des personnages y fait l'objet d'une réduction spectaculaire par rapport à la norme. Et cette petitesse autorise la prolifération : une planche « minimaliste » est fréquemment maximaliste quant au nombre de cases qu'elle enferme. Cette multiplicité d'êtres minuscules enfermés dans des cadres qui le sont tout autant semble vouloir illustrer littéralement le titre de la série créée par Segar, où devait apparaître Popeye : *The Thimble Theatre* (le théâtre du dé à coudre).

Calpurnio, El Bueno de Cuttlas

Où le minimalisme se retourne en son contraire

Le dernier élément sur lequel le minimalisme peut exercer ses droits est l'histoire elle-même. On dira en effet d'un récit qu'il est minimal s'il convoque peu de personnages, montre peu d'action, se caractérise par la pénurie événementielle et l'immobilité. Deux possibilités s'offrent, en ce cas. Ou bien les personnages sont d'autant plus bavards qu'ils restent inactifs, et s'adonnent d'abondance au dialogue, voire au soliloque ; en ce cas la parole remplace l'action, ou en tient lieu (c'est évidemment façon de dire, puisque la parole appartient de plein droit à la sphère de l'agir humain, qu'elle en est l'une des modalités). Ou bien ils sont enfermés dans leur mutisme, et l'absence de mots s'ajoute aux autres formes de la pénurie, plaçant l'œuvre tout entière sous le signe de la vacuité, du presque-rien.

Dans cette dernière hypothèse, le minimalisme en bande dessinée est le cousin de ce courant de l'art contemporain, apparu aux États-Unis vers le milieu des années soixante, que l'on appelle *minimal art*. Les œuvres qui en relèvent consistent en effet en assemblages de figures géométriques simples, en variations minimales sur des structures indéfiniment répétées ; elles refusent l'affect et tout ce qui pourrait relever du narratif, et abandonnent au public le soin de construire, éventuellement, le sens qui s'y dérobe.

Mais cette hypothèse est rarement vérifiée. Non seulement les bandes dessinées que l'on qualifiera de minimalistes en fonction des critères énumérés ci-dessus sont généralement bavardes, mais il leur arrive même d'être mouvementées, fertiles en action et en rebondissements. C'est ce que nous appellerons la malice du minimalisme, par où la bande dessinée demeure fidèle à sa pente facétieuse. J'ai déjà analysé ailleurs cette double page de Bill Griffith intitulée *The Plot thickens*, où l'action se précipite à mesure que les vignettes se rétrécissent, jusqu'à mesurer moins de 2 cm² chacune. C'est à ce moment que le protagoniste du récit se marie, devient toxicomane, se convertit, fait un séjour en prison, etc., toutes péripéties qui surviennent précisément quand le dessinateur n'a plus les moyens (la place) de les illustrer[2].

Cet investissement paradoxal d'une forme que l'on croirait vouée à l'immobilité et au presque-rien est au principe même de l'œuvre extrêmement drôle de Calpurnio. Le dessinateur espagnol (né à Saragosse en 1959) se consacre en effet principalement à une série *western* dont le héros est un cow-boy nommé Cutlass — sans rapport avec le Jim Cutlass créé par Charlier et Giraud. Or le western, on l'admettra, est par excellence un genre synonyme d'action, de grands espaces et (souvent) de figuration nombreuse !

Disséminées dans une demi-douzaine de journaux depuis 1983 (*El Japo, La Luna de Madrid, Makoki, El Vibora, El Pais de las Tentaciones*... — mais Calpurnio avait déjà créé le personnage en 1972, alors qu'il était encore sur les bancs du collège), les histoires de Cutlass tiennent presque toujours en une seule page. Certaines relèvent de la vie quotidienne ou amoureuse du héros (qui a une fiancée prénommée Mabel) ; la plupart parodient les poncifs du western, hérités principalement du cinéma ; quelques-unes font exploser les limites du genre en faisant intervenir des extra-terrestres ou des pirates ; d'autres, enfin, consistent en jeux réflexifs sur les codes de la bande dessinée même. Calpurnio a tué son personnage le 9 mars 1996 en le plaçant à bord d'une sonde qui va s'écraser sur la planète Jupiter. Mais il réalisait parallèlement une série d'animation pour RTVE en 1996-97. Ces *Cuttlas Microfilms*, diffusés par Canal Plus Espagne, comptent treize épisodes qui rendent hommage à autant de genres cinématographiques différents[3].

Le charismatique Cuttlas, autour duquel s'organise la quasi-totalité de la production de l'auteur depuis tant d'années[4], n'est pourtant qu'un petit bonhomme en fil de fer, une ébauche de personnage, un dessin d'enfant. Son chapeau — qui se soulève fréquemment au-dessus de sa tête, pour marquer la surprise ou l'émotion — est le seul trait distinctif qui signale sa qualité de cow-boy. Bien entendu il lui arrive aussi de monter à cheval, et surtout de brandir une arme à feu, d'une taille disproportionnée pour

que la lisibilité du dessin soit assurée. Personnage, chapeau, cheval et revolver ne sont ici que des concepts, des sortes de pictogrammes réduits à leur plus simple expression. Champion du minimalisme, Calpurnio démontre, page après page, que ce vocabulaire graphique, si mince soit-il, suffit à provoquer le rire et autorise même un soupçon de psychologisme. Cutlass, en effet, est doté d'un caractère relativement stable ; c'est un type malin, émotif, tranquille, de bonne humeur, parfaitement humain en somme, et à portée de notre sympathie.

Cette capacité de la BD minimaliste à véhiculer des contenus plus riches que ce qu'on attendrait d'elle tient d'abord, dans le cas particulier de Calpurnio, à la dimension référentielle des situations. Cutlass rejoue des scènes vues mille fois ailleurs, de sorte que le lecteur enrichit forcément ces petits dessins de tous les harmoniques que sa mémoire lui suggère. Elle s'explique ensuite, plus généralement, par l'efficience propre à la répétition de la même figure, cette répétition qui fonde véritablement le personnage en le construisant dans la durée. C'est ce que voulait dire Alain Rey dans cette remarque que j'aime à citer parce qu'elle me paraît toucher à une vérité essentielle de la bande dessinée : « L'animalcule bavard de Copi, cerné en un tour de main, vaut en tant que personnage le dessin le plus détaillé, le plus ombré et fignolé d'un personnage de Foster, de Giraud[5] ».

On doit enfin faire la part de l'humour intrinsèque au dessin schématique. Le minimalisme s'accommode, certes, de différents niveaux de comique ; mais il nous invite à une perception particulière des êtres qu'il produit sur la scène. Un décalage existe entre le sérieux, la conviction que ces personnages mettent nécessairement dans ce que nous leur voyons dire ou faire, et leur aspect insignifiant d'« animalcule bavard », de haricot sur pattes, de poupée minuscule, d'insecte fragile et misérable. Leur prétention à jouer ou à être quoi que ce soit se dégonfle du fait de leur apparence dérisoire. De plus, ayant tourné le dos à toute revendication d'illusionnisme, ils ne peuvent qu'afficher leur nature d'artefacts graphiques, de traces bidimensionnelles imprimées sur le papier. Pour une fois, il ne nous est pas permis d'oublier un seul instant que tout ce qui nous est conté concerne, non pas des « egos expérimentaux » (selon l'expression de Kundera désignant les êtres de fiction) ou des semblables imaginaires, mais tout bonnement des petits dessins. Consentir à leur prêter un quelconque intérêt, même fugace, ne peut relever que du jeu. Et c'est cet abandon qui fait le fond de notre plaisir.

De quelques antécédents

La définition de l'*Encyclopédie des bandes dessinées* à laquelle j'ai fait allusion plus haut établissait déjà une sorte de lien ontologique entre le minimalisme et le comique : « Par « minimalisme » on entend ici un type de BD qui, à partir des années 70, se distinguera tant par un graphisme délibérément simplifié que par un humour absurde dont la drôlerie peut sembler aux frontières du subliminal. »

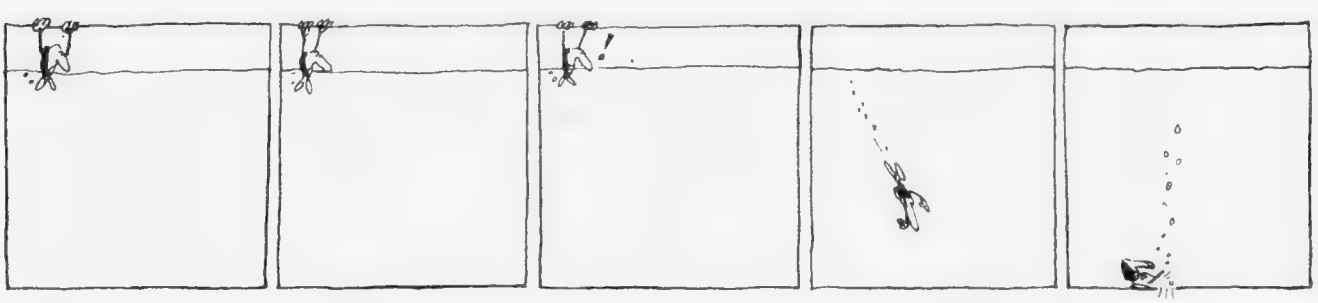
Seuls trois auteurs étaient cités dans le corps de l'article — les Suisses Gérald Poussin et Philippe Petit-Roulet, et le Belge Kamagurka —, dont le travail se voyait caractérisé par des expressions telles que « approche faussement débile », « personnages ineptes » ou encore « aventures dérisoires »[6]. Il nous semble que le commun dénominateur entre les trois artistes invoqués réside surtout, en vérité, dans leur prédilection pour les personnages de crétins (trait qu'ils partagent avec Charlie Schlingo et Placid, qu'on s'étonne de ne pas voir citer), et non dans une hypothétique communauté de style. Ainsi Poussin, bien loin de « nettoyer » le fond de ses images, avait coutume de les saturer par des motifs abstraits à vocation décorative, faits de triangles, hachures, pointillés, etc. D'autre part, aucun des trois n'était adepte de la miniaturisation : vignettes et personnages étaient chez eux de dimension normale.

Nous défendons donc du minimalisme une conception plus technique, à la fois plus ouverte, quant au ton et au contenu narratif, et plus restrictive, quant à la forme. Et ce n'est pas dans les années soixante-dix que se situe pour nous les origines de cette « école », mais au cours de la décennie précédente.

En août 1967 débutait dans le mensuel italien *Linus* (n° 29), alors dans sa troisième année, une série de Ralph Steadman intitulée *Theo*. Le grand illustrateur anglais abordait seulement la trentaine (il est né en 1936) mais ses livres pour enfants et ses dessins dans *Punch* et *Private Eye* lui valaient déjà une réputation grandissante. La rédaction de *Linus* précisait que *Theo* datait de 1960 et s'était vu refuser par tous les quotidiens britanniques, sans toutefois mentionner les raisons de ces refus. On peut supposer que ce qui avait décontenancé et rebuté les responsables de la page *comics* dans les journaux était précisément le minimalisme sans précédent qui caractérisait la série proposée par Steadman.

Theo est un petit bonhomme vêtu de noir et affligé d'un long nez. Sur la page imprimée, il ne mesure jamais plus de cinq ou six millimètres. Personnage sans qualités particulières, il déambule dans un univers désincarné, tâchant de sortir indemne des multiples épreuves qui l'assaillent : inondation, incendie, enrôlement dans l'armée, etc. L'humour repose essentiellement sur des trouvailles visuelles en rapport avec la forme étirée du strip, ou sur des jeux avec le cadre, la bulle et les codes élémentaires de la bande dessinée, dans un esprit proche de celui de Steinberg.

Toutefois, au fil des mois, *Theo* se



© Steadman/M.L.F.

Ralph Steadman, Theo.

QU'EST CE QUE C'EST QUE ÇA ?
À PARTIR D'AUJOURD'HUI, NOUS ENTRONS DANS UNE PÉRIODE D'AUSTÉRITÉ
ENCORE UNE IDÉE DE BARKER.
IL FAUT EN FAIRE PART AUX AUTRES...
NOTE À L'INTENTION DE MRS. JONES ET HEWITT
EN SEPT EXEMPLAIRES...
634

Frank Dickens, Bristow.

banalisera un peu. Le personnage grandit dans la vignette, les seconds rôles se multiplient, les jeux graphiques disparaissent pour faire place à une comédie de situation.

Linus précise que Steadman était très lié avec son compatriote Frank Dickens et que c'est en voyant la tentative avortée de *Theo*[7] que ce dernier aurait créé son *Bristow* (diffusé à partir de 1962), dont le mensuel *Charlie* devait régaler les lecteurs français durant bien des années.

Bristow est un *gag strip* (distribué par Opera Mundi) qui s'apparente à la veine américaine qualifiée d'intellectuelle ou de sophistiquée. Le protagoniste est un employé de bureau quinquagénaire, une sorte de vieux gamin tire-au-flanc et facétieux qui persifle sur le fonctionnement de la firme qui l'emploie. Dans son *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Patrick Gaumer relève que cette série est « traitée dans un style minimaliste (les personnages sont légèrement esquissés, les décors sont symbolisés par quelques lignes). »

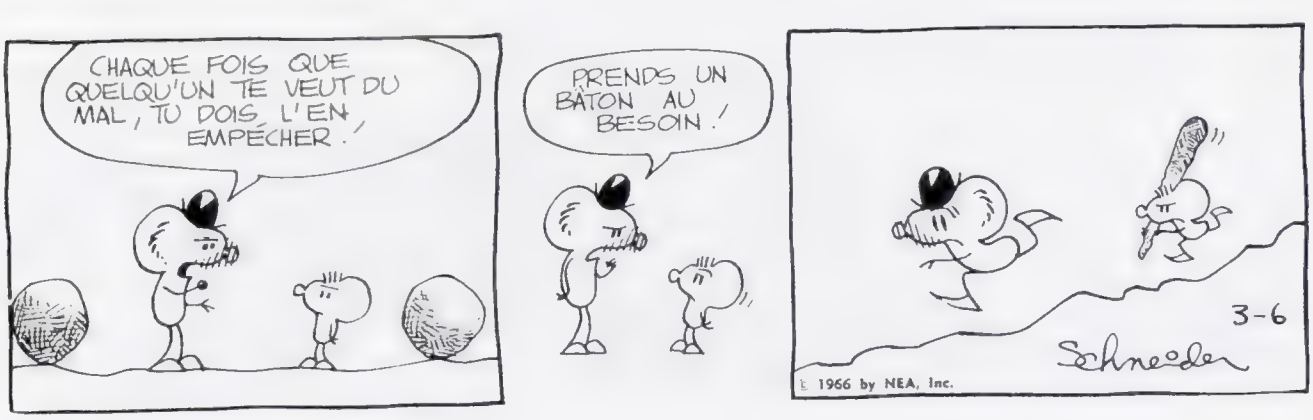
En tant qu'effigie, Bristow n'est qu'une grosse tête chauve à moustaches, posée sur un corps réduit à sa plus simple expression. Cette outrance dans la caricature procède d'une sorte de réduction métonymique de l'enveloppe corporelle humaine : la partie vaut pour le tout, le visage représente à lui seul l'essentiel de l'homme. La même formule prévaut, plus ou moins, dans *Peanuts* ou dans *Miss Peach*, antérieurs à *Bristow* de quelques années. Elle représente l'antithèse de la schématisation façon Calpurnio, ou le personnage n'a plus de physionomie à proprement parler, mais seulement une silhouette.

Minimalisme et intellectualité

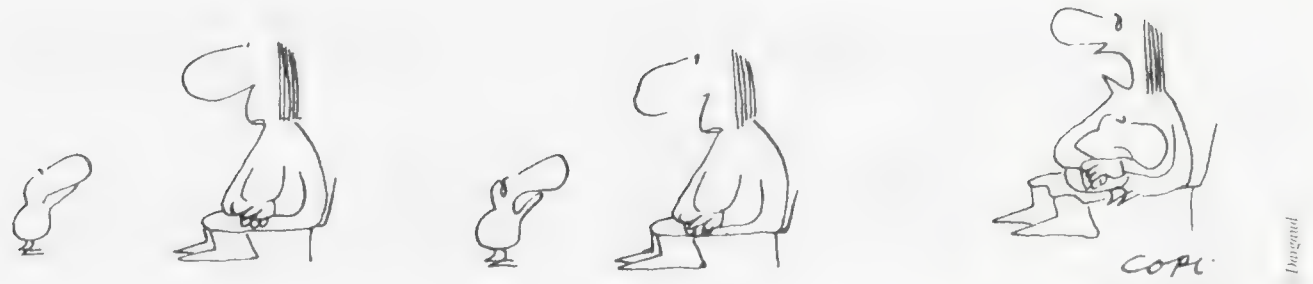
Il a souvent été noté que les « strips intellectuels » dans leur ensemble (citons encore *B.C.* — où les hommes des cavernes ne sont pas seuls à tenir le devant de la scène, fréquemment abandonné aux fourmis — et *Wizard of Id*) flirtent avec le minimalisme : la pauvreté des décors, la simplicité du graphisme et l'usage de plans fixes y sont plus ou moins de règle, comme si les dessinateurs s'interdisaient tout effet visuel afin de majorer le « message ». Mais ces règles sont appliquées sans systématisme, les personnages sont en général nettement différenciés et ces bandes ne pratiquent pas le miniaturisme.

Les strips intellectuels ont pu passer pour minimalistes à l'époque où ils sont apparus en grand nombre (les années cinquante et soixante), par l'écart qu'ils manifestaient par rapport à l'aspect des strips humoristiques antérieurs. Au tournant du XXI[e] siècle, le regard que nous portons sur eux n'est plus le même. Ils sont installés dans le paysage de la création depuis si longtemps qu'ils y incarnent à leur tour une nouvelle norme. Nous ne percevons plus guère ce que leur esthétique a pu avoir de transgressive. Et nous voyons qu'une autre génération de dessinateurs pousse aujourd'hui la démarche minimaliste à de nouvelles extrémités[8].

Parmi les œuvres procédant de la mouvance dite intellectuelle, nous retiendrons tout de même deux précédents significatifs. La série *Eek et Meek* tout d'abord, un *gag strip* créé en 1965 par Howie Schneider, dont le style, dans les premiers temps, « confine aux graffiti » selon l'*Encyclopédie des bandes dessinées*, pour devenir ensuite plus élaboré, jusqu'à subir une mutation radicale en 1982, quand les deux protagonistes, qui étaient des rongeurs, se transforment en humains. Leur qualité d'animaux était précisément ce qui avait autorisé Schneider à aller aussi loin dans la stylisation et à se contenter de représenter une « forme vivante » aux bras et jambes filiformes, sans autre indicateur de race que des oreilles surdimensionnées. *Eek et Meek* étaient, de surcroît, invariablement montrés sous le même angle, entre profil et trois quarts face, et évoluaient dans un décor réduit à un sol semé de quelques cailloux.



Howie Schneider, Eek et Meek, *dans leur aspect originel.*



Copi, La femme assise

(À la même époque, l'Italien Massimo Mattioli faisait ses débuts avec un strip contant les mésaventures d'une petite araignée, *Il Ragnetto Gigi*, et se posait d'emblée, lui aussi, en champion du minimalisme.)

Plus décisif quant à l'influence qu'il a pu exercer sous nos latitudes, l'autre précédent, celui auquel faisait allusion Alain Rey, n'est autre que Copi. Coïncidence : c'est en 1965 également que le dessinateur argentin créait, pour le *Nouvel Observateur*, sa célèbre *Femme assise*[9].

Ce titre a ceci de remarquable qu'il épuise à peu près ce que l'on peut dire du personnage fétiche de Copi. C'est une femme qui est assise. Point final. Nous n'en voyons, en principe, que le profil gauche. Quelques traits rapides assurent un signalement grossier. Pas de cases, pas de décor, guère d'accessoires. La répétition obstinée, inlassable, obsessionnelle de ce même motif signe, visuellement parlant, une œuvre qui semble d'abord se résumer à cette entreprise de démultiplication sérielle, d'ubiquité, d'étalement panoptique. D'ailleurs, cette absence d'action, cette pénurie d'effets ont, semble-t-il, découragé la critique. Le chapitre « bibliographie » du *BDM* ne recense en effet pas un seul article consacré au dessinateur Copi.

Ce dernier, qui est aussi, on le sait, un auteur dramatique joué sur les scènes du monde entier, conçoit chaque épisode comme une saynète, un sketch interprété par un acteur presque immobile, à la façon de certains personnages de Beckett. Une analyse du texte reste à faire. En plus du contenu des échanges (qui concerne fréquemment le sexe), elle ne manquerait pas de s'intéresser au rythme de la profération. Les silences, nombreux, sont d'autant plus remarquables qu'ils coïncident, par essence, avec des interruptions du récit, puisque l'action ne connaît ici pas d'autre registre que la parole. Ces « blancs » soulignent donc la quasi-immobilité du personnage, dont on ne sait pas bien si elle ressortit à la convention ou au scandale ; ils marquent le passage (non mesurable) du temps, et lestent d'un poids supplémentaire les paroles qui suivent et qui précèdent, dont on ressent qu'elles sont arrachées au silence.

L'immobilité de la femme assise n'est pas absolue et, avec le temps, elle est devenue de moins en moins rigoureuse. Il lui arrive de bouger la tête, de remuer les bras, de se lever, même, à l'occasion. Cependant elle ne bouge et ne parle qu'en réponse à des sollicitations extérieures, celles des visiteurs qui se présentent devant elle. Ce sont quelquefois des membres de sa famille ; quelquefois des étrangers, et même des animaux doués de parole : chiens, oiseaux, escargot, boa... Enfin, nous l'avons vue discuter avec des champignons. Jamais ses interlocuteurs ne l'interrompent dans une quelconque activité : elle était assise sans lecture ni ouvrage, oisive, disponible. Où est-elle assise ? C'est une question que l'on peut se poser, compte tenu de la facilité avec laquelle tout un chacun peut accéder à elle. Si l'on considère, enfin, que les maris de la femme assise ne se ressemblent pas entre eux (on compte même parmi eux un caneton), que nous lui connaissons au moins cinq enfants (Jérôme, Delphine, Gustave, Suzy et Lilianne) et qu'elle-même se fait appeler par différents prénoms, il faut bien mettre en cause son identité même. Mon interprétation — s'il faut en donner une — est qu'il s'agit d'une femme désœuvrée qui se divertit en s'inventant des rôles et des rencontres imaginaires. Ses dialogues sont purement virtuels et ne servent qu'à tromper son ennui de femme assise sans rien avoir à faire. Comme situation, on fait difficilement plus minimal.

La répétition au principe de la BD

J'ai décrit ailleurs l'*itération iconique* comme l'une des « contraintes génératrices » intéressant l'Oubapo. Elle consiste à « bâtir une séquence plus ou moins longue (pouvant aller jusqu'à un album entier) autour d'une seule image, ou en n'utilisant qu'un petit nombre d'images récurrentes [10] ». Copi est probablement le premier auteur de bande dessinée à en avoir usé aussi systématiquement, jusqu'à en faire, en quelque sorte, sa marque de fabrique.

Plus près de nous, certains auteurs ont appliqué le procédé de façon plus mécanique. Ainsi David Lynch (dans son strip de la fin des années quatre-vingt, *The angriest dog in the world*), Lewis Trondheim (dans *Monolinguistes*, 1990, et *Le Dormeur*, 1993) ou Jean-Christophe Menu (*Moins d'un quart de seconde pour vivre*, 1991, avec Trondheim [11]), au lieu de redessiner autant de fois que nécessaire les motifs soumis à répétition, ont choisi de ne les tracer qu'une fois et de les photocopier. Cette duplication mécanique élimine ce qui subsistait, chez Copi, d'aléas et de sensibilité dans la figure inlassablement refaite. L'image, désormais, est absolument figée, comme minéralisée.

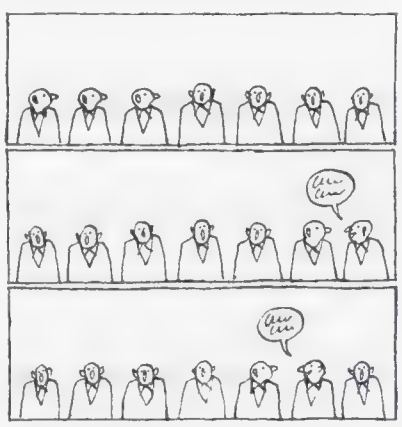
L'actualité éditoriale nous a fourni plus récemment deux nouveaux exemples du procédé : l'album *Simple*, de Silvestre, dont je parlerai plus longuement à la fin de cette étude, et *La Déchance du spermatozoïde*, de Kelvin et Duffour, chez Rackham (janvier 2000). Ce dernier ouvrage se compose d'une centaine de strips dans lesquels un personnage dépressif, traité en silhouette noire, soliloque. Il est représenté tour à tour couché, assis ou debout, tantôt inactif, tantôt vaquant à des tâches quotidiennes telles que prendre un bain, manger, déféquer, téléphoner ou lire le journal. Les images se renouvellent donc aussi souvent que la situation

D. Kelvin et J.P. Duffour, La Déchéance du spermatozoïde

l'exige, mais le dessinateur, Jean-Pierre Duffour, réutilise les mêmes dessins chaque fois que c'est possible et le ton de l'album, placé sous le signe de la rumination, se renforce de cette propension au bégaiement, de la fréquence de ces « arrêts sur image ».

Ainsi, l'itération iconique, si elle relève bien de la stratégie minimaliste, est susceptible de conduire celle-ci sur un terrain différent, qui est celui de l'expérimentation. Il s'agit, ultimement, de vérifier qu'il est encore possible de raconter quelque chose en figeant la « bande image », en refusant d'accueillir aucun événement visuel.

À ceux qui, comme moi, définissent la bande dessinée comme « une espèce narrative à dominante visuelle » [12], il peut sembler qu'en bloquant l'image et en confiant au dialogue la responsabilité du procès narratif, les auteurs minimalistes fassent du médium un usage paradoxal, voire contre-nature. Mais leur démarche vise précisément à explorer les confins de ce mode d'expression, et à essayer de remplir juste les conditions suffisantes pour que l'œuvre produite relève encore de la bande dessinée. En ce sens, le minimalisme est une pédagogie : il ramène la bande dessinée à ses principes fondateurs ; il la montre dans sa nudité première, au stade natif où elle se confond avec la simple reconduction, de cadre en cadre, d'un « quelque-chose-agissant » (ce quelque chose fût-il un ver de terre, un point, un gribouillis, et son agir pas davantage que le soliloque, le sommeil ou l'hébétude).



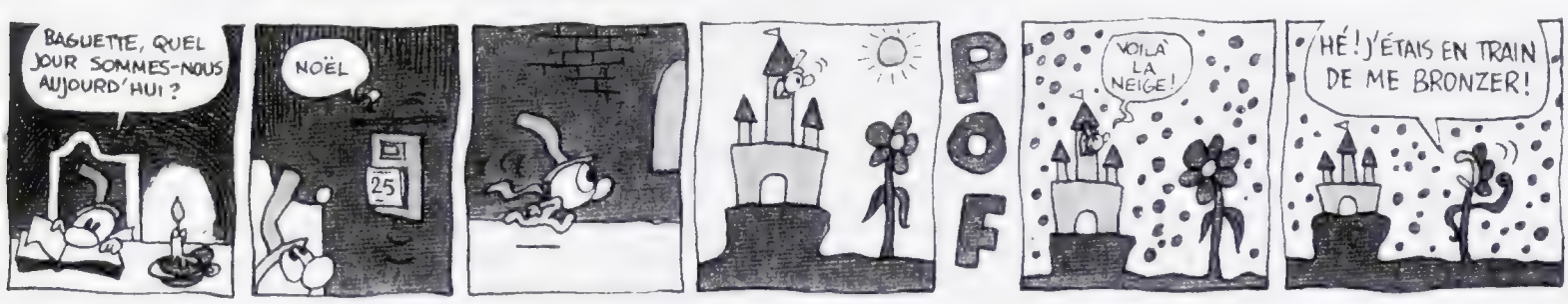
François Ayroles, Parleurs © *L'Association*

À partir de 1996, François Ayroles a distillé dans *Lapin* quelques planches minimalistes représentant des « parleurs » dont les propos restent illisibles, impénétrables. Ces planches ne montrent rien de plus que les modalités de la prise de parole au sein d'un groupe dans une situation donnée. Plus analytiques que narratives à proprement parler, elles exhibent tout l'appareil sémantique de la bande dessinée (les cases, les bulles, le rythme) en le privant de la détermination verbale censée l'ancrer dans une signification précise. On comprendra pourquoi j'ai choisi l'une d'elles pour figurer en couverture de mon *Système de la bande dessinée* : c'est que le « système » est à peu près tout ce qui s'y donne à comprendre.

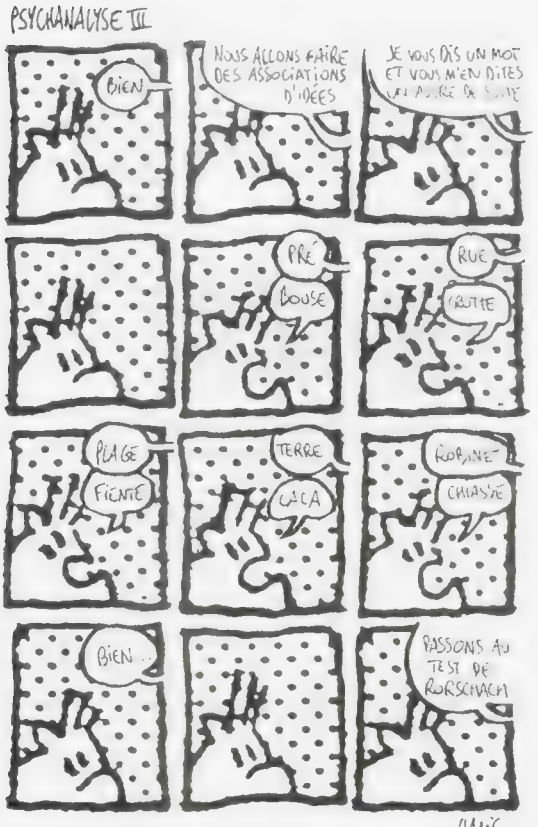
Le nouveau minimalisme

Les lecteurs de *Pif Gadget* se souviennent de *M le magicien*, une sorte de Mandrake minuscule régnant, de son château, sur un pays enchanté. De 1968 à 1973, Mattioli déploya tous les sortilèges d'un style délibérément naïf qui s'attachait, comme devait le noter Yves di Manno dans *Phénix* n°38, à l'infiniment petit, au détail microscopique : « la poussière, le sable, les yeux qui pointent des carapaces », voilà l'univers de M le gentil. L'Association doit incessamment rassembler en un recueil l'intégralité de la série, mais il faut reconnaître que le minimalisme poétique, auquel Mattioli ouvrait brillamment la voie, n'a pas fait école.

S'il fallait lui trouver un lointain héritier, ce serait peut-être Lewis Trondheim, pour la veine que cet auteur protéiforme manifeste dans *Genèses apocalyptiques* (L'Association, "Mimolette", 1999), voire dans *Diablotus* (L'Association, "Patte de Mouche", 1995). En effet, si les *Genèses apocalyptiques* relèvent plus directement de la divagation cosmogonique, chez Trondheim comme chez Mattioli des petits



Mattioli, M. le magicien © *L'Association*



Lewis Trondheim, Monolinguistes © *Le Lézard*

personnages embryonnaires sont aux prises avec toutes sortes de phénomènes naturels, et les deux auteurs semblent avoir cette capacité de réduire l'univers entier, avec sa physique et sa métaphysique, aux dimensions d'une petite vignette. Au contraire de Mattioli, cependant, Trondheim n'est pas à proprement parler un poète : le goût de la performance, un certain systématisme dans le développement logique des prémisses et une ironie froide me semblent être les moteurs des récits où il joue du schématisme et de la miniaturisation.

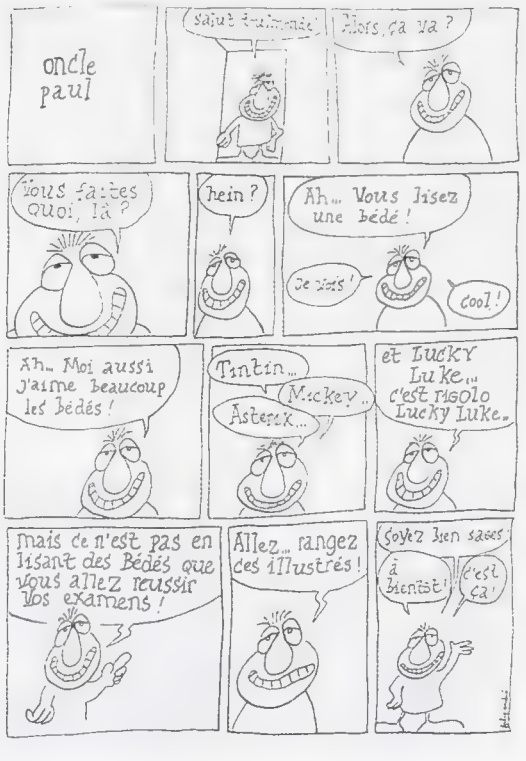
Un autre précurseur du minimalisme en France aura été Filipandré. De son vrai nom Philippe André, il hante la presse illustrée, professionnelle (*Circus, BD, Fluide Glacial*) ou amateur (*La Criée* dès 1974, puis *La Demi-Lune, Falatoff*, et quantité d'autres fanzines jusqu'à *Réciproquement*) depuis plus d'un quart de siècle. Fidèle à l'humour absurde et dérisoire qui fait de lui un cousin des Kamagurka, Poussin et Schlingo évoqués plus haut avec, toutefois, un goût plus prononcé pour les jeux de mots et calembours. Fidèle aussi aux mêmes personnages approximatifs et niais qui, lorsque l'action ne nécessite pas qu'ils soient représentés en pied, se réduisent à une tête bavarde qui semble posée sur le bord inférieur du cadre.

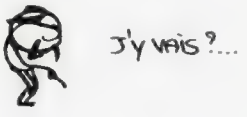
On lui doit quelques rares albums : *Bédés papales* (Artefact, 1980), *Le HLM mais le pinard aussi* (Artefact/Encre noire, 1980), *Arg !* (Car rien n'a d'importance, 1990) ou encore *Charles Trénet, bulles enchantées* (D.S., 1993). À l'exception du dernier cité, il s'agit de recueils de petits formats, s'écartant de la norme de l'album à la française.

Cette préférence pour des supports de faibles dimensions, au diapason d'images qui n'occupent elles-mêmes que des surfaces réduites, est devenue un trait distinctif de la plupart des nouveaux adeptes du minimalisme. Je songe notamment ici aux dessinatrices Perrine Rouillon et Maaike Hartjes. À cet égard, l'exemple vient sans doute des États-Unis, où le phénomène des « mini-comics » (photocopiés par les auteurs eux-mêmes, en quantité limitée) marque la scène alternative depuis les années quatre-vingt. La collection "Patte de Mouche" de l'Association procède, à sa manière (un peu moins brute), d'une tendance analogue. Sans doute ces petits formats ne sont-ils pas voués au minimalisme au sens où nous l'avons défini, mais ils encouragent, de fait, à la miniaturisation. De plus, la volonté de rompre avec les canons de la bande dessinée traditionnelle s'y exprime presque systématiquement par le refus de l'imagerie spectaculaire au profit d'un dessin-écriture.

Perrine Rouillon a déjà publié trois albums dédiés à son personnage fétiche : *La Petite Personne* (813 éd., 1994), *Mona-Mie, la petite personne* (Seuil, 1997) et *Le Diable, l'amoureux et la photocopine* (Seuil, 1999). La Petite Personne est une sorte de graffiti qui, sur la page, fait moins d'un centimètre de haut, et que l'on aurait quelque peine à reconnaître pour une forme humaine, n'était cette boule qui en figure la tête. Elle soliloque ou dialogue avec des personnages guère plus élaborés qu'elle, dispersés dans un espace où domine le vide. Quelquefois elle est apostrophée par une voix off, qui s'exprime en caractères typographiques pour montrer qu'elle est étrangère à la diégèse. C'est l'auteur, en effet, qui s'adresse à sa créature et lui fait la conversation. Avouons-le : la Petite Personne nous a jusqu'ici laissé assez indifférent, non en raison de quelque défaillance intrisèque du dispositif mis en place, mais à cause de l'incapacité de l'auteur (selon nous) à tirer son récit des ornières de la platitude.

Filipandré, Arg ! © *Car rien n'a d'importance*


oncle paul
salut tout-monde !
alors, ça va ?
vous faites quoi, là ?
hein ?
Ah... Vous lisez une bédé !
je vais
cool !
Ah... Moi aussi j'aime beaucoup les bédés !
Tintin...
Mickey...
Asterix...
et Lucky Luke... c'est rigolo Lucky Luke.
mais ce n'est pas en lisant des Bédés que vous allez reussir vos examens !
Allez... rangez ces illustrés !
soyez bien sages
à bientôt !
c'est ça !

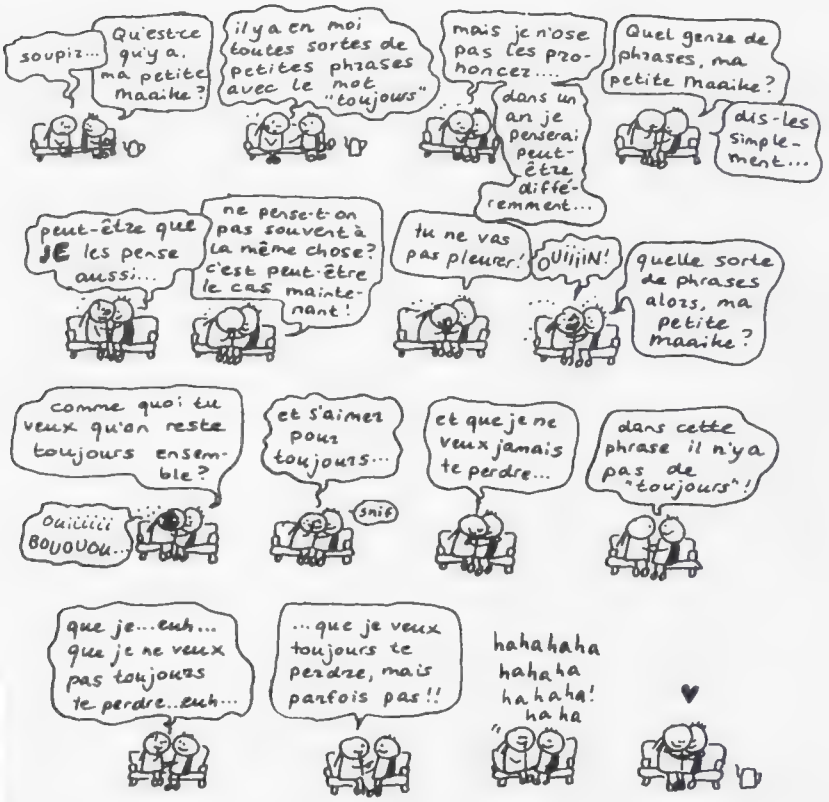


Attends...

Perrine Rouillon, La petite personne

© Le Seuil

La Néerlandaise Maaike Hartjes, née en 1972, est surtout connue pour son travail autobiographique dont il existe plusieurs recueils sous le titre *Maaike's Dagboekje* (*Le petit journal de Maaike*). Le premier, de petit format, date de 1993 et était autoédité en photocopies, sur le modèle des mini-comics d'outre-Atlantique. La reconnaissance est venue avec les deux albums édités par Oog & Blik, respectivement en 1996 et 1998. Aux Pays-Bas, le travail de Maaike Hartjes est également apparu dans de nombreuses revues, telles que *Iris*, *De Stripper*,


soupiz...
Qu'est-ce qu'y a, ma petite Maaike?
il y a en moi toutes sortes de petites phrases avec le mot "toujours"
mais je n'ose pas les prononcer...
dans un an je penserai peut-être différemment...
Quel genre de phrases, ma petite Maaike?
dis-les simplement...
peut-être que JE les pense aussi...
ne pense-t-on pas souvent à la même chose? c'est peut-être le cas maintenant!
tu ne vas pas pleurer!
OUIIIIN!
quelle sorte de phrases alors, ma petite Maaike?
comme quoi tu veux qu'on reste toujours ensemble?
Ouiiiiii BOUOUOU...
et s'aimer pour toujours...
snif
et que je ne veux jamais te perdre...
dans cette phrase il n'y a pas de "toujours"!
que je...euh... que je ne veux pas toujours te perdre..euh...
...que je veux toujours te perdre, mais parfois pas!!
hahahaha hahaha hahaha! haha

Maaike Hartjes, Mon journal

Razzafrazz ou *Zone 5300*. Sa seule publication en langue française (l'album *Mon journal*, éd. La Cafetière, "Crescendo", 1999) est un recueil à la fois trop mince et trop disparate pour lui rendre vraiment justice.

Sur le papier, Maaike est à peine moins stylisée que la Petite Personne, mais la dessinatrice parvient néanmoins à inscrire sur son minuscule visage toutes les émotions qui la traversent. Elle qualifie elle-même ses dessins de « krabbels », terme ambivalent puisqu'il signifie aussi bien croquis que griffonnage. Le texte occupe généralement dans ses vignettes une place plus importante que le dessin. Sur un ton badin, Maaike Hartjes met en images et en mots des scènes de sa vie quotidienne, où la chronique de sa relation amoureuse avec un certain Mark occupe une place non négligeable. Elle fait volontiers preuve d'auto-dérision, mais attire la sympathie en se peignant sous les traits d'un petit bout de femme pleine d'allant et de bonne humeur. Il est amusant de noter que Hartjes, véritable nom de l'artiste, est en soi un diminutif, qui signifie « petit cœur ».

L'écriture minimaliste ne résulte pas, chez Maaike Hartjes, d'une incapacité à dessiner mieux ou autrement. Diplômée de l'école des Beaux-Arts d'Utrecht, elle avait fait ses premiers pas dans la bande dessinée comme dessinatrice réaliste. Elle a pris l'option du minimalisme quand elle s'est aperçue que ce traitement graphique, non seulement suffisait à son propos mais le rendait même plus drôle, plus original, plus attendrissant.

Ibn al Rabin (pseudonyme du dessinateur suisse Mathieu Baillif, né en 1975) compte parmi les collaborateurs réguliers de *Bile noire*, la revue des éditions Atrabile, à Genève. Après un premier album autopublié en 1997, il a signé la même année deux recueils de petit format chez B.ü.L.b Comix, dans la collection "40[W]" : *Poissons-citerne* et *N'importe quoi !*, tirés respectivement à 150 et 250 exemplaires. *La Danse* a paru en 1998 chez L'Orteil marteau. D'une grande diversité d'inspiration et de traitement (elles sont tantôt muettes, tantôt dialoguées, tantôt conduites par une voix off), les histoires d'Ibn al Rabin s'apparentent souvent au conte ou à la fable. Elles procèdent d'une logique un peu mécanique, voire d'un déterminisme facétieux. Par exemple, un personnage attend l'autobus mais, pour des raisons toujours différentes, échoue à monter dans tous ceux qui se présentent, ponctuant ses échecs de l'exclamation fataliste : « Bon eh ben je prendrai le suivant ». Du point de vue graphique, l'auteur privilégie les silhouettes noires, qui ne se différencient guère les unes des autres. On a le sentiment de se trouver face à des ébauches de pictogrammes, tracées à main levée, d'un pinceau souple.

Cherchant à porter le minimalisme à son comble, Ibn al Rabin expérimente depuis quelque temps le concept de BD « abstraite », où les formes ne représentent plus d'objets reconnaissables. À l'intérieur d'un système énonciatif préservé (cadres, phylactères) s'accomplit une morphogenèse qui accompagne la narration verbale de résonances indécises[13].

Je terminerai ce tour d'horizon — qui ne prétend pas à l'exhaustivité — en évoquant Chris Ware. Dès l'abord, il faut noter que le génial Américain se distingue radicalement au sein du courant qui nous occupe par le choix d'une option contraire quant au format : les deux numéros de l'*Acme Novelty Library* où s'est exprimée à ce jour sa veine minimaliste sont précisément les plus grands qu'il ait publiés, l'un et l'autre (soit les

QUELQUES TEMPS PLUS TARD
UNE NUIT
UN GRAND COUP DE FEU RETENTIT
LA PRINCESSE SE LEVA
ET VIT SON CHIEN GISANT SUR LE PARVIS...
LA JEUNE FILLE L'AVAIT MASSACRÉ
LE PRENANT POUR UN LOUP ENRAGÉ

Ibn al Rabin, N'importe quoi ! © *Bülb comix*

Chris Ware, Sparky
© Fantagraphics Books

n°s 2 et 4, qui datent respectivement de l'été et de l'hiver 1994) mesurant 34,5 cm de haut sur 28 de large. Dans son étude consacrée à cet artiste, Jean-Christophe Menu évoquait déjà ici-même un « univers animalier minimaliste » [14]. Il soulignait à juste titre ce que les figures de Sparky et de Quimby the Mouse devaient à « l'aube du dessin animé ». Le point que je soulignerai pour ma part est le contraste, inédit dans le contexte de la bande dessinée minimaliste, entre les personnages minuscules, enfermés dans des vignettes d'un ou deux centimètres carrés, et l'ampleur de la page qui les accueille. Cette dialectique offre toute une gamme de possibilités intéressantes que Ware ne se prive pas d'explorer.

Elle autorise tout d'abord la multiplication des vignettes, qui peut approcher la centaine par page (et monter jusqu'à 325 à la page 22 du n°4, imprimée en négatif). À l'intérieur de ce dispositif, le récit peut déployer de nombreux rebondissements. L'ubiquité démultipliée de la petite figure noire produit une impression de grouillement, de fourmillement, qui s'éclaire à la lecture où chaque occurrence trouve sa place et sa justification.

Elle ménage ensuite une grande liberté dans l'agencement de ces vignettes : telles images sont isolées, telles autres sont regroupées par « paquets » aux configurations variables. Une mise en page sophistiquée peut s'élaborer, toujours différente, dont la lisibilité s'accroît du contraste entre l'intérieur des vignettes, laissé blanc, et une grande image qui leur sert de fond, où dominent le noir et le grisé.

Ce contraste entre l'image de fond et l'histoire de Quimby ou de Sparky est le point qui me paraît le plus intéressant. Car il n'oppose pas seulement des valeurs chromatiques, ni des échelles de représentation diamétralement opposées, ni l'un au multiple. Il met en tension deux styles graphiques, deux écritures. Au schématisme des petits animaux filiformes s'affrontent des dessins à la plume très travaillés et des jeux de trames. Ce n'est pas tant le contenu de ces images qui importe (Menu notait l'abondance des paysages ruraux évoquant l'époque des pionniers, comme pour mettre en évidence « le terreau de tout ce qui a suivi », dont font partie les petites souris animées ; on ajoutera qu'un Superman géant hante fréquemment ces paysages qu'il menace de son gigantisme, écrasant ici une maison, là déracinant un arbre), c'est plutôt cette opposition dans l'ordre du régime graphique, qui renvoie le minimalisme à sa contingence. Un style conservé de façon homogène, si rudimentaire soit-il, inévitablement se naturalise et produit de l'illusion réaliste. Chris Ware, en dotant ses planches de fonds effectivement « réalistes », nous fait prendre conscience de l'arbitraire de ces petits dessins stylisés et les ancre dans leur réalité de petits dessins.

Cette stratégie, que l'on peut sans doute qualifier de méta-représentative, se retrouve fréquemment dans les bandes dessinées minimalistes. Le minimalisme se plaît à intégrer ponctuellement ce qu'il semblait avoir banni. Ainsi l'on trouve alternativement de la couleur, des dessins informatiques, des trames et des coupures de presse collées dans les planches de Calpurnio, tandis que s'infiltrent des photographies chez Ibn al Rabin, d'anciennes gravures chez Maaike Hartjes. Comme si, en définitive, le minimalisme trouvait sa vérité dans ce face à face avec son contraire.

Silvestre, simplement

Cette promenade dans les allées encore clairsemées du minimalisme nous a montré, si besoin était, qu'un dessin, aussi schématique ou embryonnaire soit-il, est toujours *signé*. En d'autre termes, les dessinateurs minimalistes ne se confondent pas entre eux : ils ont chacun une écriture singulière, ils appliquent chacun une formule dont la recette leur appartient en propre.

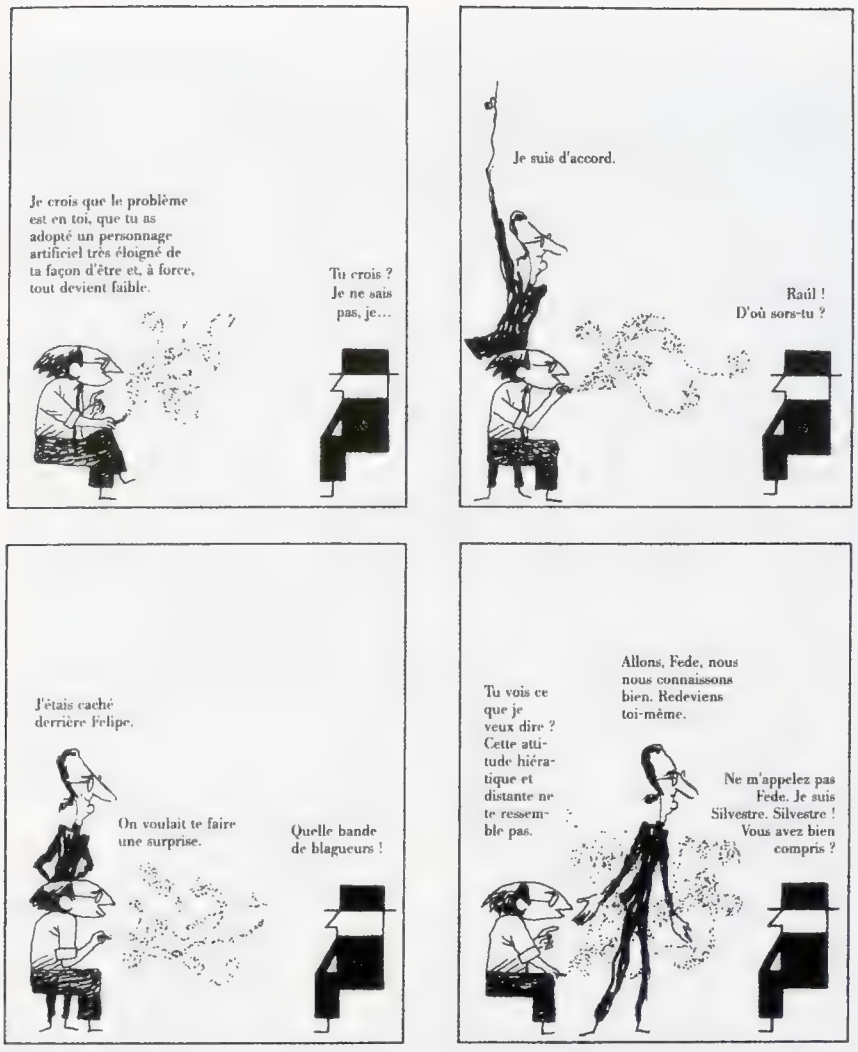
Scott McCloud, dans le deuxième chapitre de *L'Art invisible* (Vertige Graphic, 1999), a très bien expliqué l'efficacité des dessins les plus simples, surtout lorsqu'ils figurent la personne humaine : plus l'image s'épure, plus sa signification s'amplifie et s'universalise. Un visage formé d'un cercle, de deux points figurant les yeux et d'une ligne pour la bouche nous *concerne*, et chacun d'entre nous peut s'y reconnaître. Un phénomène dont Ernst Gombrich complète l'explication en faisant valoir que, dans la conception d'un art figuratif, le processus de substitution précède celui de copie du réel. Et de prendre l'exemple du bâton que l'enfant enfourche comme un cheval de bois : n'importe quel objet « enfourchable » peut tenir lieu de cheval, même sans en avoir l'apparence. Le désir de l'enfant le rend acceptable comme « substitut » [15]. De même, notre désir de lecteur — celui d'entrer dans l'histoire qui nous est proposée et d'en découvrir le fin mot — s'accommode des figurations les moins détaillées et les moins ressemblantes [16].

Nous avons vu aussi que le minimalisme ne présupposait pas un défaut d'ambition narrative et artistique, mais permettait au contraire d'engendrer des œuvres complexes, touchantes et belles. Terminons donc en évoquant l'album qui en apporte la plus éclatante des démonstrations : *Simple*, de Silvestre (éd. Amok, coll. "Octave", janvier 2000).

Silvestre est le pseudonyme pris par le brillant dessinateur madrilène Federico del Barrio depuis qu'il a réorienté son travail vers le minimalisme. De cette nouvelle direction témoignait déjà un précédent album, *Relations* (Amok, 1996 et 1999), au sein duquel cohabitaient plusieurs systèmes graphiques. Les *Relations* annoncées s'établissaient entre les personnages représentés, mais aussi entre eux et le lecteur. Car ces personnages manifestent la conscience qu'ils ont d'être dessinés et exposés à un regard extérieur. *Relation* doit donc aussi s'entendre dans le sens de *récit*, celui que ces êtres de papier s'efforcent de nous offrir ou de sauver, menacé qu'il est en permanence par des démissions, des interruptions, des aléas de toutes sortes.

La forme se voulait expérimentale mais, quant au fond, *Silvestre* ne proposait qu'une collection d'anecdotes ne renouvelant pas vraiment le genre de la bande dessinée réflexive, telle que l'ont illustré des séries comme *Sam's strip* de Mort Walker et Jerry Dumas, *Le Personnage* de Jicka ou *La plus mauvaise bédé du monde* de Pévé [17].

Relations nous apparaît rétrospectivement comme un brouillon de *Simple*, l'album suivant, qui obéit à une construction beaucoup plus rigoureuse. Les pages qui le composent, au nombre d'une soixantaine (l'ouvrage n'est pas paginé), sont uniformément divisées en quatre vignettes de même format — un rectangle vertical —, qui toutes accueillent, dans leur coin inférieur droit, un même personnage de profil, assis (sur un siège d'ailleurs invisible) et immobile. Cet « Homme assis », pendant du personnage de Copi, est une personnification de Silvestre lui-même, figé dans son refus de


Je crois que le problème est en toi, que tu as adopté un personnage artificiel très éloigné de ta façon d'être et, à force, tout devient faible.
Tu crois ? Je ne sais pas, je...
Je suis d'accord.
Raùl ! D'où sors-tu ?
J'étais caché derrière Felipe.
On voulait te faire une surprise.
Quelle bande de blagueurs !
Tu vois ce que je veux dire ? Cette attitude hiératique et distante ne te ressemble pas.
Allons, Fede, nous nous connaissons bien. Redeviens toi-même.
Ne m'appelez pas Fede. Je suis Silvestre. Silvestre ! Vous avez bien compris ?

Silvestre, Simplement.

se remettre à l'ouvrage pour produire l'œuvre que l'on attend de lui. Un Silvestre emmuré dans une attitude de protestation contre la vanité, l'arbitraire, la contingence de toute fiction, refusant de faire sortir aucune Marquise à cinq heures. Il songe à des scénarios possibles pour les écarter l'un après l'autre. Divers personnages se présentent devant lui, parmi lesquels son ami et confrère Raùl, son scénariste habituel Felipe Hernandez Cava, le « Dieu du Jeu » ou encore la « Grande Muse de la Bande Dessinée », traitée graphiquement à la façon d'une reine de jeu de cartes. Ces interlocuteurs symboliques tout à tour l'agressent, le sermonnent, le distraient, le séduisent et l'enjôlent, mais, tel Saint-Antoine exposé aux Tentations (modèle auquel renvoie aussi le récent *40 days dans le désert B* de Moebius), Silvestre ne se laisse pas ébranler par les apparitions qui disputent avec lui, et se souvient qu'elles ne sont que les produits de son imagination. Le Silvestre diégétisé, personnifié par cette silhouette assise, se fait même apostropher par le « vrai » Silvestre, celui-là même qui le dessine. Cette nouvelle personnification, au second degré, s'incarne très ingénieusement dans le cadre de la vignette, lequel subit toutes sortes de déformations anthropomorphiques. C'est sur ce dialogue intérieur entre les deux entités graphiques dans lesquelles l'auteur se projette simultanément que se termine l'album (du moins sa partie dessinée, puisqu'il se conclut réellement par un monologue verbal).

On voit tout ce qui fait la richesse d'un tel livre. À la rigueur d'un parti-pris minimaliste extrême (un personnage répété identiquement dans chaque case, refusant d'agir ou de bouger) répond contrapuntiquement tout un déploiement de séductions visuelles témoignant du brillant technicien qu'est Silvestre. Déploiement qui n'est rien moins que gratuit, mais au contraire rendu nécessaire par le sujet de l'ouvrage, qui est une réflexion sur la nécessité de la création ou, pour mieux dire, sur sa possibilité même. *Simple* est donc à la fois un manifeste du minimalisme et sa mise en question ; son dépassement, sa mise en abîme et son apothéose ■

[1] Ouvroir de bande dessinée potentielle. La BD sans dessin n'est pas une catégorie recensée dans l'*Oupus 1* de l'Oubapo (L'Association, 1997), mais Lewis Trondheim en a soumis des exemples lors d'une séance de travail de l'Ouvroir, tandis que des antécédents étaient repérés sous les signatures de Bosc, Topor, Placid, Olivier Ka, Jim et Gaston, ou encore Stéphane Goarnisson.

[2] *Cf.* mon texte « Un premier bouquet de contraintes », Oubapo : *Oupus 1*, *op. cit.*, p. 38, et *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, "Formes sémiotiques", 1999, p. 62.

[3] Calpurnio avait déjà réalisé en 1991 un film de 9 minutes en 35 mm intitulé *El Bueno de Cutlass*. Son travail en bande dessinée est rassemblé dans trois recueils : *El Bueno de Cuttlas contra los Malos* (Makoki, 1991), *El Bueno de Cuttlas* (El Pais - Aguilar, 1997) et *Cutlass, El Hombre del Oeste* (Glénat Espagne, 1999). Son site internet, ouvert en 1997, se trouve à l'adresse suivante : www.sendanet.es/calpurnio.

[4] En dehors de Cutlass, Calpurnio n'a créé qu'un seul personnage, Doctor Gangrena, apparu dans quelques fanzines.

[5] Alain Rey, *Les Spectres de la bande*, Paris, éd. de Minuit, 1978, p. 45.

[6] *Encyclopédie des bandes dessinées*, sous la direction de Marjorie Alessandrini, Paris, Albin Michel, 1986, p. 189.

[7] Je ne sais pas précisément pendant combien de temps se prolongea la publication de *Theo*. Plus de deux ans en tout cas, puisque la série figure encore au sommaire de *Linus* en octobre 1969.

[8] En France, cette première « école » minimaliste eut *Charlie* pour support d'élection. Le mensuel des éditions du Square, lancé en février 1969, accueille Copi à partir d'août 1970, *Bristow* en novembre de la même année, puis Feiffer et Johnny Hart en novembre 1971.

[9] On peut retrouver ce personnage dans les albums suivants : *La Femme assise*, Le Square - Albin Michel, 1981 ; rééd. augmentée Dargaud, 1984 ; *Du côté des violés*, Dargaud, 1983 ; *Et moi pourquoi j'ai pas une banane ?*, Dargaud, 1983.

[10] « Un premier bouquet de contraintes », *op. cit.*, p. 20.

[11] Pour un commentaire sur ces œuvres, je renvoie au texte mentionné ci-dessus.

[12] *Cf. Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 8-14.

[13] Notons que l'on peut retrouver Ibn al Rabin dans l'anthologie *Comix 2000* (p. 741-744), où figurent aussi Calpurnio (p. 239-241), Maaike Hartjes (p. 677-679) et un Lewis Trondheim minimaliste (p. 1810-1811).

[14] *Cf.* « Le prodigieux projet de Chris Ware », *9e Art* n° 2, janvier 1997, p. 45-57.

[15] *Cf.* E. H. Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, éd. W, 1986, p. 15-32.

[16] La dessinatrice Shane Simmons, dont je n'ai pas réussi à me procurer les œuvres, semble en avoir tiré les dernières conséquences en proposant un comics de 24 pages comptant chacune 160 cases (soit un total de 3840), où les dialogues sont échangés entre des personnages matérialisés par de simples points. *The Long and Unlearned Life of Roland Gethers*, édité par Slave Labor Graphics, a une suite d'aspect identique : *The Failed Promise of Bradley Gethers*.

[17] Pour une étude d'ensemble des procédures réflexives dans la bande dessinée, je renvoie à mon essai « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », initialement publié dans *Conséquences*, n°13-14 : *Contrebandes*, 2e trim. 1990, et désormais consultable sur mon site www.mediadesk.com.fr/groensteen.

Entretien avec Alan Moore

Photo X. Tous droits réservés

La parution de *From Hell* aux éditions Delcourt, dans une traduction de Jean-Paul Jennequin, était une occasion à ne pas laisser passer pour satisfaire un souhait déjà ancien : rencontrer le plus brillant scénariste de ces quinze dernières années. Cet entretien exclusif pour *9e Art* s'est déroulé le jeudi 26 octobre 2000 dans la pièce du devant de la maison d'Alan Moore à Northampton, une maison à l'aspect anonyme.

Alan Moore : J'essaie de garder à cet endroit une dimension un peu privée. Je ne voudrais pas que les gens pensent que cette maison relève de l'excentricité ou a été conçue dans le but d'épater le public. J'aime assez cet endroit. Pour une moitié, il est resté exactement tel qu'il était quand je m'y suis installé il y a douze ans. L'autre moitié est en train de se transformer progressivement en une sorte d'étrange palais moorien, avec ses verres colorés et ses artefacts magiques. Par exemple, il y a un crâne de moine tibétain dans la pièce voisine, que je laisse toujours recouvert. Dans leurs traditions funéraires, ils conservent le crâne avec le haut scié, comme pour le transformer en une coupe, sertie de fils d'argent. Ils remplissent ensuite les yeux avec de l'argent, des petits bouts de turquoise, des perles, etc. Dans les rituels c'est une façon de comprendre la mortalité. Boire l'eau contenue dans un tel crâne aide à se maintenir en vie, mais oblige en même temps à penser à la mort.

***Paul Gravett** : Votre histoire semi-autobiographique dessinée par Oscar Zarate dans le recueil collectif* It's Dark in London *(Sergent's Tail, 1997) fait figure aujourd'hui d'apostille à From Hell, et semble suggérer que la mémoire de Jack l'éventreur hante la société jusqu'à nos jours…*

AM : La quasi-totalité de ce qui est raconté dans cette histoire est authentique et m'est arrivé, il y a juste une petite entorse à l'exactitude à la fin. Quand la strip-teaseuse fait le tour de la salle pour recueillir

des pourboires, comme je me sentais gêné vis-à-vis d'elle, j'ai dit « Vous avez très bien dansé ». Croyez-le ou non, mais c'était la première fois que j'assistais à un strip-tease. J'étais un peu surpris par le spectacle, par cette situation de voyeur et par les réactions des hommes dans la salle. Quand la fille a eu l'air sincèrement déconcertée et reconnaissante de ce mince compliment, j'ai pensé : vous êtes vulnérable, surtout dans un endroit comme celui-ci. Puis je me suis dit : elle ne sait pas que je ne suis pas un tueur psychotique. Que se passerait-il si j'en étais un ? Si j'étais un écrivain s'intéressant à Jack l'éventreur et montrant un peu trop d'empathie pour son sujet ? Peut-être qu'un type avec le cerveau un peu dérangé traîne dans des pubs comme celui-ci. Ma pensée suivante a été : *shit*, rien que d'imaginer cela relève déjà d'une mentalité un peu tordue. Même le fait d'être assis ici à réfléchir à tout ça, je trouve ça effrayant. On ne doit pas aller jusqu'à imaginer le narrateur se métamorphosant en meurtrier. Je n'ai pas voulu attendre cette femme à l'extérieur du pub, je suis rentré chez moi avec cette impression d'inconfort. Je trouvais que cette expérience avait une dimension paranoïaque.

L'histoire que j'ai écrite est plus calculée, j'étais redevenu un écrivain explorant des possibilités affreuses en entraînant ses lecteurs avec lui et sachant exactement l'effet que je souhaitais produire. Oscar Zarate a aimé la dessiner, il m'a dit qu'il s'était senti bizarre en y travaillant ; la voix du narrateur est intense, on est vraiment dans la tête de quelqu'un d'étrange. Cette méchante petite histoire est l'une des choses que j'ai écrites ces cinq ou six dernières années dont je suis le plus content.

***PG** : Vous avez toujours le même enthousiasme quand il s'agit de créer des histoires qui n'auront pas de suite. D'où vient cet intérêt ?*

AM : Dans les années soixante-dix, le Laboratoire des Arts [*cf. infra*] a beaucoup contribué à décider de ma carrière ultérieure, mais il faut remonter jusqu'à mon enfance, quand j'étais en classe préparatoire. Je faisais des petits spectacles devant le reste de la classe, avec des marionnettes fabriquées pour l'occasion au moyen de bobines de coton et de cure-pipes. Je pense que les arguments de ces petites pièces – dont je n'ai plus aucun souvenir – devaient être assez troubles. Je prenais de drôles de voix et je crois que mes petits camarades suivaient tout cela avec appréhension. Plus tard, en classes de primaire, je réalisais des petits livres illustrés que ma mère (elle travaillait pour un imprimeur local) faisait relier et qui ressemblaient ainsi à de vrais livres. Je les amenais à l'école et la maîtresse en était si impressionnée qu'elle les accrochait aux murs. Bref, je me rendais intéressant, et j'aimais vraiment la façon dont les gens réagissaient. C'est aussi en primaire que j'ai commencé à dessiner mes propres comics de superhéros, sous le label Omega. Ils étaient dessinés au stylo de couleur sur des cahiers de chez Woolworth [équivalent de Monoprix ou Prisunic – NDLR], et je les prêtais contre un penny. L'argent ainsi récolté allait à des œuvres de charité, ce qui était un bon moyen de convaincre les gens de me donner un penny, même s'ils n'avaient pas envie de lire mes BD. J'ai fait six ou sept titres (du western, des récits de guerre), dont l'un a connu quatre numéros, mais la plupart n'ont pas dépassé le n° 1.

THAT WAS VERY GOOD. YOU'RE REALLY PRETTY.
TRUTH BE TOLD, SHE'S NOT THAT PRETTY NOR THAT GOOD A DANCER. I JUST FELT A TWINGE OF SYMPATHY AND THOUGHT I'D CHEER HER UP.
© Moore et Zarate

Extrait de I Keep coming back, *histoire dessinée par Oscar Zarate pour le recueil* It's dark in London.

***PG** : Par quelles bandes dessinées étiez-vous influencé en ce temps-là ?*

AM : J'avais lu tous les comics britanniques. Les comics américains les éclipsaient cependant, aux yeux du jeune garçon de Northampton avide de sensations que j'étais. Nous avions *The Beano*, *The Beever*, et j'ai réalisé plus tard que j'aimais le travail de Ken Reid, Leo Baxendale, Paddy Brown et Dudley Watkins. Mais ces histoires paraissaient, au mieux, en deux couleurs, et parlaient de gamins du monde ouvrier, et j'en savais déjà bien assez long là-dessus dans la vie réelle ! Je suis tombé sur un exemplaire de *The Flash*, en couleurs. C'était l'Amérique, avec ses gratte-ciels, et tout paraissait tellement plus dynamique, plus futuriste. Il m'a fallu du temps pour réaliser que les villes dessinées par Carmine Infantino dans *The Flash* ne ressemblaient à aucune des villes construites en Amérique au cours du XX^{e} siècle. (De là mon idée de toutes ces villes modifiées, dans les comics ABC.) L'élément fantastique était beaucoup plus fort dans les comics américains. Je lisais par ailleurs beaucoup de livres sur la mythologie grecque, nordique, celtique… Les contes de fée m'avaient conduit à la mythologie, et j'adorais cela. Je connaissais Thor avant d'avoir vu le comic de chez Marvel. J'aimais la mythologie parce que les personnages y faisaient des choses extraordinaires, comme voler autour de la Terre en quelques secondes.

Mes parents avaient fait en sorte que je sache déjà me débrouiller en lecture et en écriture vers quatre ou cinq ans, avant d'aller à l'école. Il y avait beaucoup d'illettrés là où nous vivions, dans le quartier dit The Boroughs, le centre originel de Northampton, dont l'origine remonte au XI^{e} siècle. C'était devenu la partie la plus pauvre de la ville. C'est pour me donner une chance de m'arracher à ce milieu très populaire et défavorisé que ma famille avait insisté pour que j'apprenne à lire. Avant l'âge de onze-douze ans, j'ignorais qu'il existait des classes moyennes, je ne les avais jamais rencontrées. Je réalisais bien que certaines maisons avaient l'électricité, des toilettes modernes, tout ce confort dont la mienne était dépourvue. Mais mon analyse n'allait pas plus loin, et le monde dans lequel je vivais, moi, était très sombre. J'aurais pu me croire en 1850. Cela ressemblait fort à un cauchemar d'enfant.

En classes secondaires [*grammar school*], je n'ai pas trop bien réussi. Quand je faisais une bêtise, ma mère me menaçait souvent : « Ils finiront par t'envoyer dans un établissement spécialisé ». Beaucoup d'enfants du quartier étaient mis dans des écoles pour enfants attardés. Donc je me donnais beaucoup de mal, j'avais les meilleurs résultats de la classe, mais je vivais à l'intérieur d'une huître. Quand j'ai découvert que d'autres enfants avaient été dans

des écoles privées et avaient reçu un bien meilleur enseignement que moi, je me suis senti un vrai péquenaud. Mon ego se sentait insulté. Je me suis dit : si je ne peux pas gagner, alors je ne joue plus. Je suis devenu un insoumis, un « *rebel without a cause* ».

Heureusement tout cela coïncidait avec le milieu des années soixante, une période où la marginalité était une attitude possible. On n'était pas perçu comme faible, mais comme un agent de la contre-culture. *Private Eye*, puis *Oz* : plusieurs magazines apparus dans ces années-là avaient des couvertures qui me choquaient (je n'avais que douze ans !). Plus tard, en découvrant des gens comme Clay Wilson ou Patty Smith, j'ai réalisé que le premier mouvement de rejet, voire de répulsion, se retournait facilement en fascination et en passion. Je suis devenu un membre du fandom britannique, je lisais la production underground, je dévorais aussi les romans d'*Heroic Fantasy*, avec une prédilection pour l'*Elric le Nécromancien* de Michael Moorcock, un personnage tragique d'albinos amoral et toxicomane, follement romantique. À partir de quatorze ans mes goûts littéraires ont commencé à se diversifier ; j'ai découvert John Harrison, D.M. Thomas, George Macbeth et J.G. Ballard (qui collaboraient tous quatre au magazine de science-fiction *New Worlds*) et Ballard m'a amené à William Burroughs.

Mes premières productions littéraires relevaient de la poésie. J'avais lancé un petit magazine de poésie, tiré sur stencils, qui s'intitulait *Embryo*. Deux élèves de l'école catholique pour jeunes filles de mon quartier s'en occupaient avec moi. D'autres gars nous ont rejoints ensuite, sans doute attirés par la présence des filles, mais c'étaient de bons écrivains et tous ensemble nous avons constitué une vraie rédaction. Plus aucun d'entre eux n'écrit aujourd'hui, bien que je les incite quelquefois à s'y remettre. Nous sommes entrés en contact avec les gens du Arts Lab (Laboratoire des Arts) de Northampton. C'était un collectif fantastique, qui faisait du théâtre de rue et était ouvert à toutes les expériences. Steve Harley et David Bowie, entre autres, étaient passés par là. Nous éditions des magazines, nous lisions nos poèmes en public, nous étions liés avec des musiciens qui accompagnaient nos performances ; plusieurs, tel Tom Hall, sont restés mes amis. Mes activités « contre-culturelles » m'ont valu d'être mis à la porte de l'école. Mais je me suis fatigué du Arts Lab. À l'âge de vingt-et-un ans je me suis marié. Je n'en continuais pas moins à écrire, fournissant notamment des chansons à un brillant musicien local qui se faisait appeler Mister Liquorice et qui cultivait une ressemblance physique avec Hitler tout en faisant semblant de ne pas le faire exprès.

***PG** : Quelles étaient alors vos ambitions ?*

AM : Je voulais gagner ma vie en faisant quelque chose de créatif. J'allais avoir vingt-cinq ans, j'étais marié, ma femme, Phylis, attendait un enfant, je travaillais comme employé dans un bureau pour une compagnie de gaz, et je sentais bien que si je ne quittais pas ce métier sans intérêt, je risquais, vingt ans plus tard, de me taillader les veines dans la salle de bains. Donc j'ai démissionné, remettant mon sort et celui de ma famille à la gratitude du système de sécurité sociale (par chance, c'était un an avant l'arrivée au pouvoir de Thatcher). Après six mois passés à ne rien faire, j'ai décidé que j'allais écrire et dessiner une grande saga de science-fiction épique pour le magazine *2000AD*. Mais je n'ai jamais été plus loin que la deuxième planche. Je me suis tourné vers un projet moins ambitieux, et j'ai réussi à placer un strip dans *Sounds*, un magazine musical. J'ai dessiné deux épisodes de ce *Roscoe Moscow* qui était très influencé par une histoire d'Art Spiegelman parue dans *Arcade* : *Ace Hole, Midget Detective*. Je mettais beaucoup de soins dans ce travail, et j'attachais plus de prix à mes dessins qu'à mes textes, pensant que l'histoire n'était là que comme prétexte à dessiner. Mais j'ai vite réalisé que je n'étais pas assez doué pour faire carrière dans le dessin. Cependant j'ai été contacté par un type étrange qui travaillait pour un journal local, le *Northants Post* ; il cherchait désespérément un comic strip pour adultes. J'ai proposé un strip intitulé *Nutters' Ruin*. Mais le type en question, un menteur pathologique, s'est fait virer et la rédaction m'a réorienté vers un strip pour enfants. C'est ainsi que j'ai dessiné *Maxwell the Magic Cat*, dont le protagoniste était inspiré de Tonto, le chat que je possédais à l'époque. Comme c'était mal payé, j'avais opté pour un style très simple ; c'était du mauvais Charles Schulz, mais ça me permettait de terminer un strip en une heure. Mes deux collaborations me permettaient de gagner ma vie, petitement mais suffisamment pour passer pour un honorable citoyen.

***PG** : L'une des raisons pour lesquelles vous êtes devenu scénariste est sans doute que vous aimez le travail en collaboration… ?*

AM : Oui, je crois que c'est un de mes grands talents. J'ai certaines convictions qui peuvent sembler bizarres… Ainsi, je crois que le seul fait d'avoir vu le travail d'un artiste et de l'avoir compris correctement me révèle énormément de choses sur cette personne, beaucoup de détails subtils qui ne concernent pas seulement son travail graphique. Je comprends son sens de l'humour, ce qui l'excite, intellectuellement, visuellement, quelles sont ses influences… J'ai développé cette capacité au fil des années.

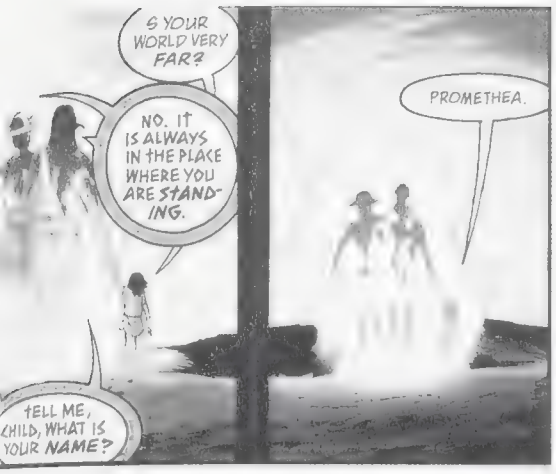
***PG** : Que ressentez-vous lorsque le dessinateur ne traduit pas exactement ce que vous aviez si minutieusement tenté de lui expliquer dans vos scénarios, qui sont très détaillés ?*

AM : En fait, je ne m'en fais pas pour ça. Mon attitude consisterait plutôt à dire à mes collaborateurs : « Ecoutez, si vous n'aimez pas ce que j'ai passé trois heures à décrire en détail, si vous avez une meilleure idée, alors suivez-la ». Cela me permet de passer pour un type conciliant, et je sais que, neuf fois sur dix, ils ne changeront rien à ce que j'ai prévu. Mais je pense sincèrement qu'ils ont la possibilité théorique d'améliorer mon script, et je suis toujours très impatient de voir le résultat final.

***PG** : Voyez-vous un grand potentiel dans la « toile » infinie de l'internet, comme Scott McCloud l'exalte dans son récent* Reinventing Comics *?*

AM : Cela offre beaucoup de possibilités pour de nouvelles formes de narration, je suis d'accord. J'aimerais y toucher un peu un jour ou l'autre. Et Scott McCloud est un grand penseur, un grand artiste. Je ne l'ai jamais rencontré mais j'ai le plus grand respect pour lui. *Understanding Comics* (*L'Art invisible*, éd. Vertige graphic 1999) était un grand bouquin.

Je me souviens aussi de David Lloyd[1] me téléphonant un jour qu'il était un peu déprimé. Il disait que la bande dessinée était condamnée à cause de tous ces ordinateurs, que le futur appartient à la réalité virtuelle, à l'interactivité, que plus personne ne lira de bande dessinée et que ça ne sert à rien d'en faire. Je lui ai demandé si tous les peintres du monde avaient brûlé leurs chevalets et leurs pinceaux le jour où l'appareil photo fut inventé. La succession technologique n'est pas linéaire, sinon tous les théâtres auraient fermé quand les cinémas ont ouvert, les cinémas auraient tous fermé quand les premières télévisions sont apparues, et ainsi de suite.



Extrait de Promethea *n° 1 © America's Best Comics*

Ce qui varie, c'est l'importance culturelle relative des choses. Par exemple, il serait probablement très difficile aujourd'hui pour quelqu'un de publier de la poésie riche et puissante comme Lord Byron le fit, et de devenir aussi célèbre que lui. Cela s'est produit à l'époque parce que la poésie romantique était de la *pop music*. La situation a changé, mais cela ne signifie pas qu'il n'y a plus de place pour la poésie. Si la bande dessinée devient vraiment marginale, nous serons en bonne compagnie. Nous sommes dans le même bateau que la littérature, la peinture et presque tout.

***PG** : Mais quel est votre sentiment à propos d'Internet ?*

AM : On peut dire que c'est super que toute l'humanité soit reliée électroniquement, mais la vérité est qu'on essaie désespérément de répondre aux 70 e-mails du week-end avant de pouvoir commencer à vivre. Je suis un peu Amish dans mon approche de la technologie. J'ai un ordinateur, et je ne pourrais pas revenir à la machine à écrire ordinaire, à cause de la facilité à corriger un texte sans avoir à tout reprendre à chaque fois, surtout quand on tape mal comme moi. J'utilise vraiment l'ordinateur comme une machine à écrire améliorée, à laquelle est magiquement rattaché un télécopieur. Ainsi je n'ai plus à imprimer les scripts, j'ai juste à les transmettre au dessinateur.

Je préfère travailler avec des techniques primaires. Les mots, à leur façon, relèvent d'une technologie : vous pouvez tout faire avec eux. Le langage est pour moi la racine de la magie. Les dieux de la magie et les dieux des scribes sont les mêmes : Thot, Hermès, Mercure, dieux de magie, dieux de langage. Pour moi la magie, à laquelle j'attache une extrême importance, est une technologie qui se fonde sur le langage. Sur les CD qu'il m'arrive d'enregistrer, les mots forment un étrange appel, un peu hypnotique, ils vous entraînent dans d'autres lieux. J'en ai un qui sort dans quelques semaines, *The Highbury Working*, c'est très rythmé — il y a toujours eu un élément relatif à la danse dans mon mysticisme.

***PG** : Vos bandes dessinées aussi sont une forme de représentation…*

AM : Oui, de plus en plus ces derniers temps. Mon rôle change. Les circonstances m'ont fait me concentrer sur une chose à l'exclusion des autres. Je me définis désormais comme un magicien. Si j'avais un passeport, je souhaiterais qu'on me laisse l'inscrire dessus. Parce que cela me semble inclure écrivain, acteur, chanteur, toutes ces choses qui utilisent les mots, la représentation, le son, les dessins, tout. J'aimerais arriver au stade où je pourrais écrire un autre roman. Après *Voice of the Fire*, mon premier roman, j'en ai commencé un autre, mais je me suis rendu compte que je n'en viendrais pas à bout, à moins d'y consacrer encore six ou sept ans, ce qui, en considérant la somme d'argent que vous rapportent les romans, est tout simplement impossible. Alors je me mets à fond au scénario de bande dessinée, et l'on verra si je peux contribuer à enrayer le déclin du marché américain. C'est toute l'ambition qui est derrière l'entreprise d'ABC (America's Best Comics)[2].

J'espère qu'après quelque temps les gens apercevront peut-être la méthode qui est derrière ma folie. *From Hell* est le genre d'album qui peut avoir un impact énorme dans un certain registre. Il va continuer de se vendre pendant des années, et je suis sûr que *Lost Girls*[3] qui sort l'année prochaine fera aussi bien. Mais ces livres n'ont pas d'effet du tout sur la bande dessinée traditionnelle, parce qu'ils sont en dehors de la bande dessinée traditionnelle. *Maus* n'a pas changé l'aspect de la majorité des bandes dessinées, parce qu'il s'agissait d'une œuvre monumentale, complètement en dehors de la production courante. Aussi, ce que je veux faire avec les comics ABC, c'est un travail qui se situe à l'intérieur du *mainstream*[4] mais qui en repousserait les limites. On peut proposer tout ce qu'on veut, tant qu'il y aura un nom ou un costume ou quelque chose permettant aux gens de penser que c'est une bande dessinée de superhéros normale.

Jack B. Quick[5] se rapproche de *Herbie*, une série surréaliste des années 60 écrite par Richard Hughes et dessinée par Ogden Whitney pour l'*American Comics Group* qui, bien sûr, est l'une de mes bandes dessinées préférées de tous les temps ; il devrait y avoir de la place aujourd'hui pour quelque chose comme *Herbie* dans l'industrie de la bande dessinée traditionnelle. *Promethea* est une bande mythologique et occulte écrite à ma manière, genre qui ouvre de multiples voies nouvelles dans l'art de conter des histoires.

***PG** : Comment élaborez-vous le plan de vos scénarios ?*

(Alan Moore me montre un grand carnet rempli de textes et de dessins tracés au stylo bille bleu sur papier quadrillé)

AM : C'est le grand livre avec lequel je

JONATHAN BEAUREGARDE QUICK! YOU BETTER NOT BE USURPIN' THE ALMIGHTY'S DIVINE OPTION AGAIN!
LEAVE IT, HONEY. YOU KNOW HOW HE IS.
QUIT WORRYING! I PROMISE I WON'T BREAK ANY LAWS OF PHYSICS!
BUT SON, LAST WEEK YOU BROKE MY TRACTOR, AND THE WEEK BEFORE YOU BROKE THE TIME BARRIER!
THIS IS DIFFERENT!
EINSTEIN SUGGESTS THAT A SUN CAN EXPAND FROM A POINT IN A QUANTUM VACUUM…
…SO IF I JUST SWITCH ON THIS HASTILY-IMPROVISED QUANTUM VACUUM CLEANER, IT SHOULD ONLY BE A MATTER OF TIME!
RUN, HONEY! FROM HOW THAT OLD MOTOR SOUNDS, THERE'S GOING TO BE A BIG…

Jack B. Quick, *dessiné par Kevin Nowlan, dans* Tomorrow Stories *n° 1 © America's Best Comics.*

travaille en ce moment, tout s'y trouve. Je fais des croquis de chaque page et ensuite je les décris avec des mots pour le dessinateur. Je sais ce que veulent dire ces gribouillages, personne d'autre ne pourrait le dire en les regardant. Ceci est la page 9, vignette 1, et ces notes en bas ici sont juste le décompte des mots dans les bulles. Pas plus de 25 mots par bulle, pas plus de 210 mots par page.

***PG** : Vous semblez prendre plaisir à travailler avec ces restrictions, vous en goûtez le défi…*

AM : En effet. J'ai choisi le nom America's Best Comics (« Meilleures bandes dessinées d'Amérique ») parce que, si elles se révélaient merdiques, je pourrais toujours dire que c'était ironique. Je pensais aussi à Stan Lee quand il a appelé *Fantastic Four* « Le plus grand magazine de bande dessinée du monde ». La première fois que j'ai vu *Fantastic Four*, je me souviens avoir pensé qu'ils ne pourraient pas dire ça si ce n'était pas vrai !

***PG** : Je suis également impressionné par les couvertures, elles sont originales chaque fois.*

AM : Ne sont-elles pas les meilleures ?! À propos des couvertures d'ABC, Todd Klein (le lettreur et designer d'ABC) me téléphone et me dit que nous devons réfléchir aux couvertures de *Promethea* n°s 14 et 15, *Tom Strong* n°13, ou quelque chose de ce genre. Aussi je fais en sorte de rédiger grossièrement l'histoire environ un an à l'avance. Avec *Promethea*, nous entrons dans cette grande *Cabala Quest*, et je sais quelle voie ils prennent pour escalader l'arbre de la vie. *Promethea* n°14, c'est le royaume lunaire, je vais le lier à cet écrivain du XIX[e] siècle, John Kendrick Bangs, qui a écrit ces histoires sur *The Houseboat on the Styx* (La Péniche sur le Styx). *[Alan me montre un exemplaire de ce livre illustré par Peter Newell]*. Un lecteur de *Promethea* m'a écrit et m'a demandé si j'avais appelé mon personnage Sophie Bangs parce que j'étais influencé par John Kendrick Bangs, qui avait dépeint le Styx comme une version satirique de l'*Immateria* du XIX[e] siècle, dans le sens où des personnages historiques, des personnages de fiction et des personnages mythologiques s'y rencontrent. J'ai recherché les premières éditions, elles sont super, elles sont vraiment modernes. Mais en fait, j'ai donné à Sophie le nom de Lester Bangs, l'un de mes compositeurs de rock préférés. Aussi, pour cette couverture, j'ai pensé : le Styx, et si on le mettait ! *L'Ile des Morts* de Böcklin, ou Gustave Doré avec quelques falaises cyclopéennes au clair de lune, et Todd a dit : « Oui, nous allons faire ça comme une gravure de Doré, ce sera nouveau ». Et j'ai suggéré : « Fais cette couverture en violet parce que c'est la couleur cabalistique de ce Royaume. » Celui d'après, *Promethea* n°15, c'est le royaume de Mercure, nous aurons Toth et Hermès, et je veux le construire autour de puzzles de maths et de science, un peu comme chez Escher, une forme de déformation de parquet. La couleur sera orange, qu'Escher utilisait beaucoup en couleur secondaire. Et la suivante sera quelque chose d'aquatique, vert, en relation à Vénus, peut-être dans le style des livres d'enfants : Kaye Nielsen, *The Water Babies*, Rackham…

Tom Strong est presque un bon gars vieux jeu et caricatural, mais en même temps ce n'est pas une parodie. Tom Strong est un type honnête de la vieille école, à la mâchoire robuste, mais sa vie sexuelle est tout à fait passionnée. Et je ne pensais pas à ça quand je le faisais mais j'ai reçu toutes ces lettres me remerciant pour le choix courageux de l'avoir marié avec une femme noire. J'ai pensé qu'il y avait sûrement eu un mariage inter-racial dans les bandes dessinées auparavant, mais non. C'est scandaleux !

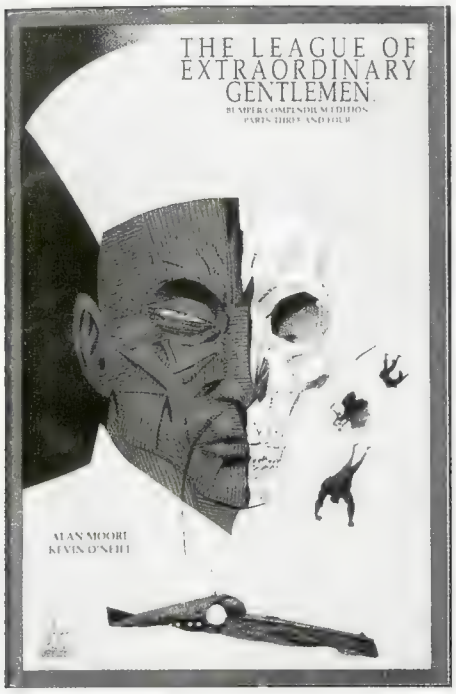
***PG** : Vous n'êtes propriétaire d'aucun de ces personnages ?*

AM : Pour la *League of Extraordinary Gentlemen* (*La Ligue des hommes extraordinaires*), si [6]. Pas des autres. La propriété n'est pas si importante, parce que je peux toujours inventer quelque chose de mieux. Quand les gens m'entendent parler de magie, je me demande s'ils pensent que je le fais juste pour être un peu britannique et excentrique ou pour me donner un charisme plus sinistre ou quelque chose de ce genre. Je fais de la magie pour comprendre le processus créatif, pour savoir d'où je tire mes idées. Je tire mes idées de la sphère lunaire de la cabale, qui est l'imagination. L'imagination en elle-même peut-être plutôt inutile, au sens où vous pouvez passer toute votre vie à rêver que vous allez gagner à la loterie ou épouser un top-model. Vous devez relier la sphère lunaire à la sphère solaire, qui est la volonté. Une fois que les deux sont connectés, alors vous avez le pouvoir. Si vous connaissez bien votre imagination et que vous savez où aller chercher les choses, si vous avez assez de discernement pour pouvoir différencier une bonne idée d'une mauvaise, si vous avez le désir de ramener ça sur la Terre et d'en faire un projet déterminé, même si ça prend dix ans comme pour *From Hell*, alors épuiser son inspiration n'est pas un problème. L'imagination humaine est sans limites si on l'utilise bien. Et quand je fais des recherches, neuf fois sur dix le renseignement dont j'ai besoin se trouve à trois pas de ma chaise. Parfois je peux avoir à me lever et à traverser la pièce. Dans les cas extrêmes, je peux avoir à téléphoner à un ami, comme Steve Moore, qui a une plus grande bibliothèque que moi et il peut avoir à faire quatre pas.

***PG** : Vous vous êtes heurté aux limites de la bande dessinée américaine traditionnelle, et vous avez notamment eu maille à partir avec la firme DC. Est-ce que cela vous frustre ?*

AM : Parfois cela me frustre, dans des proportions spectaculaires. Avec le refus récent de l'épisode *The Cobweb* (La Toile d'araignée) qui devait faire apparaître L. Ron Hubbard, j'ai piqué un coup de gueule, simplement pour leur rappeler comment c'était, et j'ai jeté un marché de deux millions de dollars par les fenêtres : tout ce qui était prévu pour marquer les dix de l'édition intégrale de *Watchmen*.

***PG** : La bande dessinée sera-t-elle un jour mieux reconnue en tant que moyen d'expression,*



comme nous l'espérions tous dans les années 80 avec Watchmen, Dark Knight *et* Maus ?

AM : Il y a eu cet énorme vrombissement — excessif — dans les années 80, qui manifestement ne pouvait pas durer. Nous n'avions rien de prêt, et même si ça avait été le cas, nous n'aurions pas pu maintenir ce niveau d'intérêt. Donc il nous a semblé que tout retombait au stade d'avant, et peut-être même pire, non pas parce que nous avions atteint le sommet, mais parce que personne n'avait vraiment l'énergie pour remonter et obtenir le même résultat. La première fois que je me suis impliqué dans le domaine de la bande dessinée, notre programme, collectivement, était de la faire vraiment progresser, de la pousser vers de nouvelles hauteurs, et quand nous y sommes arrivés, elle s'est révélée aussi merdique que tous les autres médias du XX[e] siècle, elle a été considérée avec aussi peu de respect, alors il y a eu cette déflation et cette déception. Mais les choses ont changé. Je pense que les gens ont au moins admis qu'il existe une bande dessinée pour adultes. Les gens se souviennent vraiment que c'est une bande dessinée qui a gagné le prix Pulitzer avec *Maus*. Et quoi que soit devenue la bande dessinée, en Amérique et en Angleterre, ce n'est jamais qu'une partie du monde. Je sais qu'au Brésil, grâce au réseau de distribution et au fait que *Watchmen* était en vente dans les kiosques à journaux en ville, apparemment la plupart des foyers en ont un exemplaire. Je suis un géant au Brésil ! C'est la même chose dans quelques autres pays. Avant les années 1980, l'idée d'une bande dessinée pour adultes était une contradiction en elle-même. Ces derniers temps, même si les gens n'ont jamais vu de bande dessinée pour adultes, ils en ont au moins entendu parler, le concept s'est au moins enraciné dans la culture, et cela permet de produire des choses comme *Gemma Bovery* de Posy Simmonds. Je suis optimiste à ce sujet, je peux faire tout ce que je veux, et les autres font ce qu'ils veulent. Chris Ware est quelqu'un de qui on peut beaucoup apprendre, avec sa façon de jouer avec le temps, l'espace et la surface de la page, c'est une vraie source d'inspiration.

Cela dit, depuis que *Watchmen* est sorti, quand les gens présentent leur projet en disant « ça va être mon *Watchmen* », il s'agit toujours de variations sinistres sur la réalité du superhéros. J'espérais que les gens remarqueraient cette histoire de pirates enchâssée dans la narration et qui la reflétait ; on peut faire des choses intéressantes avec ces éléments réfléchissants, ce type de structure. Mais non, tous les personnages sont juste devenus plus psychopathes, ils disent «*fuck* » plus souvent, c'est un monde plus sinistre, plus cynique et plus triste. Je pense qu'à un certain niveau, on peut me le reprocher, et je reconnais que cela arrive parfois.

***PG** : Qu'en est-il de* Twilight *(Crépuscule), cette histoire de superhéros non réalisée[7] ?*

AM : D'après ce que m'a dit Alex Ross[8], il avait trouvé l'idée de départ, et ce n'est qu'après qu'on lui a dit : « As-tu déjà vu le synopsis de *Twilight* ? » Je suis tout à fait prêt à le croire. Après *Watchmen*, *Twilight* n'était pas une idée si bouleversante que ça et je suis plutôt content que la production n'ait pas abouti. Je l'avais entrepris uniquement parce que DC m'avait demandé si je voulais m'occuper de son grand *crossover*[9] de l'année suivante. J'ai répondu que les *crossovers* étaient toujours épouvantables mais qu'il devait y avoir une façon d'en faire un qui serait bon. Il n'y avait aucune raison artistique d'en faire un, même pas à l'époque.

Récemment DC a demandé si je serais éventuellement intéressé à faire *Twilight* maintenant ; j'ai dit que non, et que leur problème était bien là. S'ils ne comprennent pas pourquoi c'est une mauvaise idée, ça explique exactement leur situation actuelle. L'un des gros problèmes de la bande dessinée *mainstream*, c'est que si l'on sait d'où viennent les dessinateurs (ils présentent un dossier, on leur donne du boulot, ils progressent) et les scénaristes (c'est à peu près pareil), qu'en est-il des responsables éditoriaux ? Comment juge-t-on s'ils sont qualifiés ou non ? A l'exception d'un gars comme Julius Schwartz, qui a des références[10] et avec qui travailler a toujours été un plaisir, l'industrie des comics est dirigée par des gens sans talent évident pour quoi que ce soit, voire pas de talent du tout.

***PG** : Cette industrie vaut-elle vraiment la peine d'être sauvée ? Visiblement, vous le pensez.*

AM : Je crois que Gary Groth[11] a un jour demandé pourquoi quiconque pourrait vouloir sauver la BD américaine *mainstream*. D'accord, Gary est éditeur et comprend mieux que moi les rouages du métier. Mais, sauf erreur de ma part, si le *mainstream* disparaissait, je ne vois pas comment les boutiques de BD pourraient continuer à exister en ne vendant que Joe Sacco, Chris Ware, Fantagraphics, Drawn and Quarterly et Top Shelf. C'est comme un train : tous les wagons sont reliés entre eux. Je comprends que l'on cherche à se vendre comme une BD « alternative », mais il ne faut pas s'imaginer que la BD indépendante soit un véhicule différent du reste de l'industrie, alors que c'est l'un des wagons reliés aux autres. Je me souviens de l'époque où les comics *mainstream* ont commencé à décliner parce que certains éditeurs indépendants leur prenaient une part de leur public. On s'est beaucoup réjoui dans le *Comics Journal* sur l'air de « notre tour est enfin arrivé ». Je me suis dit qu'en fait, non : la locomotive venait de tomber de la falaise. Il était idiot d'applaudir sans se rendre compte qu'on y était attaché. S'il n'y a pas de comics *mainstream*, alors je ne pense pas qu'il y aura beaucoup de possibilités pour la BD alternative.

Je pourrais faire beaucoup de choses bien meilleures pour mon image d'extrémiste fauteur de troubles à l'avant-garde de la modernité. Je fais des choses qui sont assez dérangeantes, mais je prends mes responsabilités en faisant un effort pour sauver ce qui me paraît être, en dépit de ses défauts, le ressort financier principal de l'industrie de la BD. À leur manière, *Promethea* et *Tom Strong* sont probablement plus subversifs que *From Hell*. *From Hell*, dès qu'on le voit, on sait ce que c'est, tandis que *Promethea*, au premier abord, ressemble à un très bon numéro de *Wonder Woman*.

***PG** : Où en êtes-vous de* Lost Girls *? Le script est-il terminé ?*

AM : Pas complètement. Cela m'intéressait de faire une bande dessinée érotique

et Melinda avait déjà fait des BD érotiques qui lui avaient causé des ennuis. Je me suis donc dit : c'est parfait. À sa deuxième visite, j'avais pratiquement toute l'histoire dans ma tête, les trente épisodes. J'avais eu l'idée merveilleuse d'utiliser Dorothy, Alice et Wendy, et le reste se mettait d'office en place. Je lui ai demandé si elle se sentait capable de faire un roman graphique de 240 pages et elle, n'ayant aucune idée de ce que c'était, a dit oui. Et dix ans plus tard, on en est aux cinq derniers épisodes. Je fais un découpage dessiné grossier, comme toujours. C'est plein de pénis et de pornographie. Pour l'instant, on n'a vu que les préliminaires. Je me suis dit qu'il fallait se ménager. Ne pas arriver trop vite au sommet ! Mais avec le troisième volume, nous sommes franchement obscènes. J'esquisse les images, et je les dessine un peu mieux et parfois j'ajoute des notes explicatives, puis je donne le tout à Melinda. Il arrive qu'elle ressente quelque chose comme sexuellement menaçant, ou que cela la mette mal à l'aise, alors elle le modifie un peu. On se voit deux fois par semaine pour voir comment les choses avancent. Quand je me mets à écrire, je sais à peu près ce qui va se passer dans chaque épisode mais je n'ai aucune idée du déroulement précis ni des dialogues. Quand j'ai fini mon découpage dessiné, je mets les dialogues suggérés par les silhouettes. Melinda en fait de vraies images et je peux réagir à ses couleurs, à ce qu'elle a dessiné, aux expressions des visages. C'est comme les musiciens de cirque : ce ne sont pas les chevaux qui dansent sur la musique, c'est le contraire.

***PG** : Pensez-vous que le (soi-disant) érotisme en bande dessinée soit un genre raté ?*

AM : Pas seulement dans la bande dessinée. Je dirais qu'il y a très peu d'art érotique de qualité. Bien sûr, il existe des choses extraordinaires. Dans *Lost Girls*, Melinda a fait un pastiche formidable de l'illustrateur érotique Franz von Bayros. Les images de Bayros sont absolument obscènes mais tellement élégantes. Il y a des motifs pornographiques sur le tapis, des petites nymphes et des bergers obscènes sculptés sur les montants du lit, la blague à tabac a un petit camée avec une minuscule scène érotique, et ce n'est que le décor. Il était complètement fou. En BD, bien sûr, certains auteurs ont fait des choses intéressantes, Gilbert Hernandez avec *Birdland*[12], Terry Laban [13], mais il n'y en a guère d'autres. Crepax dessine très bien mais ses femmes ont quelque chose de presque nécrophile. Elles ne ressemblent pas à Louise Brooks, mais à Louise sortant de passer six mois en camp de concentration. Milo Manara dessine admirablement mais ses femmes pourraient aussi bien être en train de commander des éclairs dans une pâtisserie et elles ont toutes des bouches à tailler des pipes. Leurs corps et leurs visages se ressemblent, c'est toujours plus ou moins la même femme avec des coiffures et des vêtements différents. La plupart des BD érotiques européennes ne me convainquent pas. Certaines sont ce que mon ami le dessinateur Oscar Zarate appelle du porno de détenu, c'est-à-dire pour des hommes en prison : misogyne et violent. Et quand Oscar a parcouru *Lost Girls*, il a dit : « Personne n'a l'air effrayé. » Il a raison, c'est une pornutopie, et la meilleure pornographie l'est souvent. Une part importante de la production de l'époque victorienne est incroyablement utopique : une bonne partie de jambes en l'air enjouée et volontaire. L'un des avantages de *Lost Girls*, c'est que Melinda étant une femme et moi un homme, il n'y a pas le genre de problèmes qu'il y aurait si c'était deux hommes ou deux femmes. Je suis certain que ça va nous valoir des ennuis, mais j'y survivrai. J'ai dit par le passé que la seule différence entre l'érotisme et la pornographie, c'était le revenu du lecteur.

***PG** : Dans* From Hell, *vous avez écrit de longues notes. Pourquoi ?*

AM : Parce que j'écrivais une œuvre de fiction mais qui s'inspirait complètement de faits rapportés ou supposés. J'ai pensé nécessaire de prévenir le lecteur de ce qui était de mon invention. C'est une œuvre de fiction, mais sournoise, et quand on lit les notes, on s'aperçoit qu'une grande partie est absolument authentique, aurait pu l'être, ou est une approximation de ce qui s'est passé. Donc, d'une certaine façon, les appendices sont destinés à rendre le livre plus effrayant, pour que les gens puissent d'abord se dire « c'est une histoire inventée pour faire peur », puis s'apercevoir qu'en fait, non, untel et untel se connaissaient effectivement, qu'ils se sont probablement rencontrés, et que cette coïncidence n'a pas été inventée juste pour rendre l'histoire plus effrayante.

***PG** : Qu'est-ce que le graphisme d'Eddie Campbell a apporté à* From Hell *?*

AM : Dans la BD *mainstream*, un dessinateur comme Joe Kubert est considéré comme plus réaliste qu'Eddie Campbell. En fait, on ne fait pas plus réaliste que le dessin d'Eddie Campbell, de la même manière – et la comparaison est appropriée – que la Nouvelle Ecole Artistique anglaise de Walter Sickert était réaliste. Les choses ne sont pas vues comme figées et immobiles, dans une pose parfaite, avec des lignes autour. Eddie apporte aussi un côté terre à terre, tout arrive au sein du même univers et c'est tellement convaincant qu'on y croit. Ce n'est pas manipulateur.

Prenez le chapitre de la mort de Mary Kelly, par exemple : avec un dessinateur plus traditionnel, au graphisme léché et bien lisible, cet épisode serait loin d'être aussi impitoyable, aussi difficile à supporter, aussi épouvantablement fascinant. D'une certaine façon, ce chapitre est un acte de sadisme vis-à-vis du lecteur. Ou au moins, il oblige le lecteur à regarder quelque chose sous une lumière plate et sans émotion. On ne cherche pas à rendre certaines choses ténébreuses, on n'essaie pas d'en rajouter dans le suspense : c'est affreux et ça dure, ça dure, ça dure, et c'est juste un mec dans une pièce. Eddie était le dessinateur idéal, je n'y serais pas parvenu sans lui. Il y a des scènes qui n'auraient pas fonctionné avec un autre dessinateur.

***PG** : Qu'adviendra-t-il de* Big Numbers, *toujours inachevé ?*

AM : Ce devait être mon chef-d'œuvre. Je me suis demandé : que faire après *Watchmen* ? Ne faisons pas de superhéros, faisons quelque chose qui repousse vraiment les limites. Je pense encore que dans les deux numéros de *Big Numbers* qui sont parus et les trois que personne n'a vus, la narration était en avance de plusieurs décennies. Mais il n'y a aucun moyen de le relancer sous forme de bande dessinée. Comment faire ? Faut-il rééditer les deux premiers numéros ou les faire refaire par le nouveau dessinateur et dire aux lecteurs de les racheter parce que cette fois on arrivera vraiment au numéro 12 ? Je ne vois pas comment le public pourrait accepter ça, et je ne le lui demanderai pas. Alex Usborne, qui a fait la trilogie *Acid House* pour Picture Palace Productions, est très intéressé par l'idée de faire *Big Numbers* sous forme de série télévisée en douze parties, ce qui permettrait de surmonter beaucoup de choses qui ont posé problème à Bill Sienkiewicz et Al Columbia, comme d'avoir des modèles et de prendre des photos pour tout. *Big Numbers* a été conçu pour Bill et la raison pour laquelle je pouvais aller dans ces niveaux d'abstraction fantastique, c'est

Extrait de Big Numbers *n°2, dessiné par Bill Sienkiewicz © Alan Moore & Bill Sienkiewicz.*

parce que l'histoire serait ancrée dans une réalité photographique du type « on s'y croirait ». Cela sortira peut-être en série télévisée, mais n'attendez pas trop après.

Pour l'instant, les mathématiques fractales ont surtout fourni des tee-shirts psychédéliques et des pochettes de disques, mais pour moi, elles fournissent une métaphore. *Big Numbers* parlait de la manière dont les gens perçoivent la vie moderne comme chaotique. Les mathématiques fractales étaient une nouvelle forme de maths qui disait que le chaos n'est qu'une forme d'ordre plus complexe, que même les choses les plus chaotiques et soumises au hasard, si on les prépare, peuvent être des choses d'une beauté exquise comme les dessins de Mandelbrot. J'essayais de suggérer qu'on pourrait inventer une nouvelle manière de nous voir, de voir le monde et les villes, et que l'on s'apercevrait que tout ça ne fonctionne pas comme une mécanique newtonienne. Si nous pouvions apprendre à accepter la complexité, ce serait peut-être une façon plus réaliste, moins rigide et plus humaine d'établir notre rapport au monde. C'était donc le thème sous-jacent de *Big Numbers*. Je répète que c'était une œuvre très en avance pour son époque et que les idées qui la sous-tendent sont encore valides, mais quant au fait que j'aie encore envie de l'écrire… c'était en 1989 ! Entre-temps, Al Columbia a vraiment trouvé son style. C'était une grosse erreur de le prendre comme assistant de Bill même si à l'époque, cela semblait sensé. Le résultat a été que deux dessinateurs se sont enfuis en s'arrachant les cheveux ! ■

(Traduit de l'anglais par Thierry Groensteen, Bernadette Guilloteau, Jean-Paul Jennequin et Jean-Pierre Mercier.)

[1] David Lloyd est le dessinateur de *V pour Vendetta*.

[2] ABC (America's Best Comics) est un sous-label de la firme Wildstorm, créé spécialement pour développer les projets d'Alan Moore. Les premiers titres ont été publiés en 1999 et, à la fin de cette année, Wildstorm s'est trouvé racheté par DC.

[3] *Lost Girls*, dessiné par Melinda Gebbie, est une série érotique dont la publication, commencée dans l'anthologie *Taboo*, s'est concrétisée par 2 n°s chez Kitchen Sink en 1995 avant de s'interrompre. La totalité de la série est à paraître en trois volumes chez Top Shelf.

[4] Le terme *mainstream* (courant principal) désigne les comic books publiés par les grands éditeurs (surtout Marvel et DC). Une forte majorité est composée de titres de superhéros.

[5] Dessiné par Kevin Nowlan, *Jack B. Quick* est l'une des séries qui figurent au sommaire du comic *Tomorrow Stories* édité par America's Best Comics. *The Cobweb*, créé graphiquement par Melinda Gebbie, en est une autre.

[6] *The League of Extraordinary Gentlemen* est une mini-série de six comics dessinée par Kevin O'Neill et publiée par America's Best Comics.

[7] *Twilight* était un projet de BD situé dans l'univers DC. *Kingdom Come*, qui lui est postérieur de plusieurs années, présente de troublantes similitudes avec ce projet avorté. À noter que le titre *Twilight* fut effectivement utilisé par DC, mais pour une autre bande sans rapport avec le projet de Moore (il s'agit d'une mini-série d'Howard Chaykin et José-Luis Garcia-Lopez).

[8] Alex Ross est l'auteur, avec Mark Waid, de *Kingdom Come*, mini-série publiée par DC, dont il a été prétendu qu'elle ressemblait étrangement au synopsis fourni pai Alan Moore pour le projet avorté de *Twilight*.

[9] Un *crossover* est la rencontre de plusieurs personnages issus de séries différentes. Ce type d'histoire peut faire l'objet d'une publication spéciale ou investir les séries régulières, voire combiner les deux modes de parution.

[10] Venu du fanzinat de science-fiction, Julius Schwartz a été agent littéraire avant d'entrer chez DC comme directeur éditorial. Il y a chapeauté les titres de science-fiction dans les années 50 et le renouveau des superhéros dans les années 60 et 70.

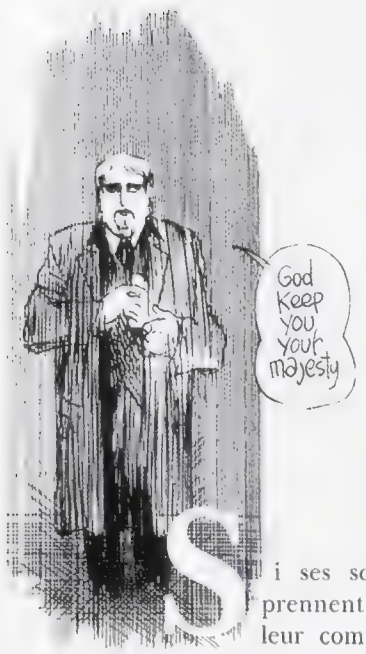
[11] Créateur des éditions Fantagraphics, qui éditent la revue d'information et d'analyse *The Comics Journal*. Groth s'y montre toujours très virulent à l'égard du *mainstream*.

[12] *Birdland* a été traduit aux éditions Glénat ("collection du Marquis").

[13] Il s'agit sans doute du comic book *99 Girls* (Eros Comics).

De *Watchmen* à *From Hell*

Quelques obsessions et procédés récurrents dans l'œuvre d'Alan Moore



De *Miracleman* à *Watchmen*, de *V for Vendetta* à *From Hell*, la question du pouvoir est centrale dans l'œuvre d'Alan Moore, qui ne cesse de s'interroger sur ses bons et ses mauvais usages, et d'en appeler à la responsabilité de chaque citoyen [1].

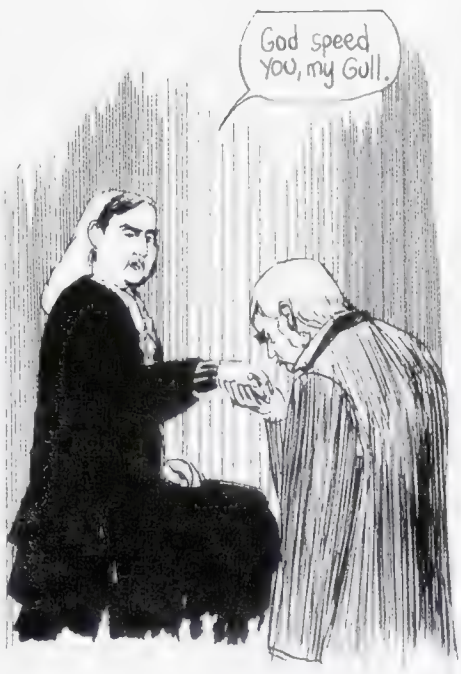
Si ses scénarios reprennent souvent à leur compte les thématiques populaires, quelque peu usées, du justicier masqué et du superhéros, c'est parce que ces deux figures incarnent l'une et l'autre des projections fantasmatiques de l'homme ordinaire avide de pouvoir. Le masque du justicier l'autorise à s'inventer une identité sous couvert de laquelle, échappant à la loi ordinaire, il administrera sa propre justice, désignant les bons (qu'il protège) et les méchants (qu'il châtie). La féerie du surhomme lui permet d'« exaucer dans l'imaginaire des désirs naïfs, qu'il sait irréalisables : être ailleurs au même instant, devenir invisible, agir à distance, se métamorphoser à son gré [2] », etc.

En choisissant cette fois, pour *From Hell*, un sujet emprunté à l'histoire homologuée du Royaume d'Angleterre, et bien qu'animé par un souci d'exactitude (respecter d'aussi près que possible la réalité des faits, ou ce qu'il est possible d'en connaître), le scénariste de Northampton ne quittait pas pour autant le terrain du fantasme. En effet, les célèbres crimes de Whitechapel n'en finissent pas depuis 1888 d'alimenter les spéculations les plus hasardeuses, de nourrir les controverses, de hanter notre imaginaire et d'inspirer les créateurs.

From Hell s'inscrit finalement dans la continuité des grands « textes » mooriens antérieurs. Jack l'Éventreur (*Jack the Ripper*) est un « supervilain » protégé par une double identité : le respectable Docteur William Gull, chirurgien de la Reine Victoria, cache et protège le dépeceur de prostituées.

Dans *From Hell* tout comme dans *Watchmen*, le récit entier suit, avec nombre de détours, la progression d'une enquête. Walter Kovacs, alias « Rorschach », cherchait à élucider le complot visant à l'élimination de tous les justiciers masqués encore vivants, pour certains mêmes en activité. Dès le début, il est seul à émettre l'hypothèse que la défenestration du « Comédien » n'est que le premier crime d'un mystérieux agresseur décidé à s'en prendre aux héros costumés.

L'enquête suit nécessairement un tour différent dans *From Hell*. S'agissant d'une histoire vraie, les faits sont ici déjà connus du lecteur, dans leurs grandes lignes au moins. Il sait, en particulier, au moment où le premier crime est découvert, qu'il sera suivi de plusieurs autres (il y en aura cinq en tout). Pas de surprise, donc, à attendre du déroulement des péripéties. De plus, le « coupable » adopté par Moore comme le plus vraisemblable, William Gull, est très rapidement désigné comme tel, et nous voyons qu'il agit sur ordre de sa Majesté la Reine Victoria elle-même. De sorte qu'il n'y a pas non plus de suspense, ni quant à son identité, ni quant



L'affliction de l'inspecteur Abberline

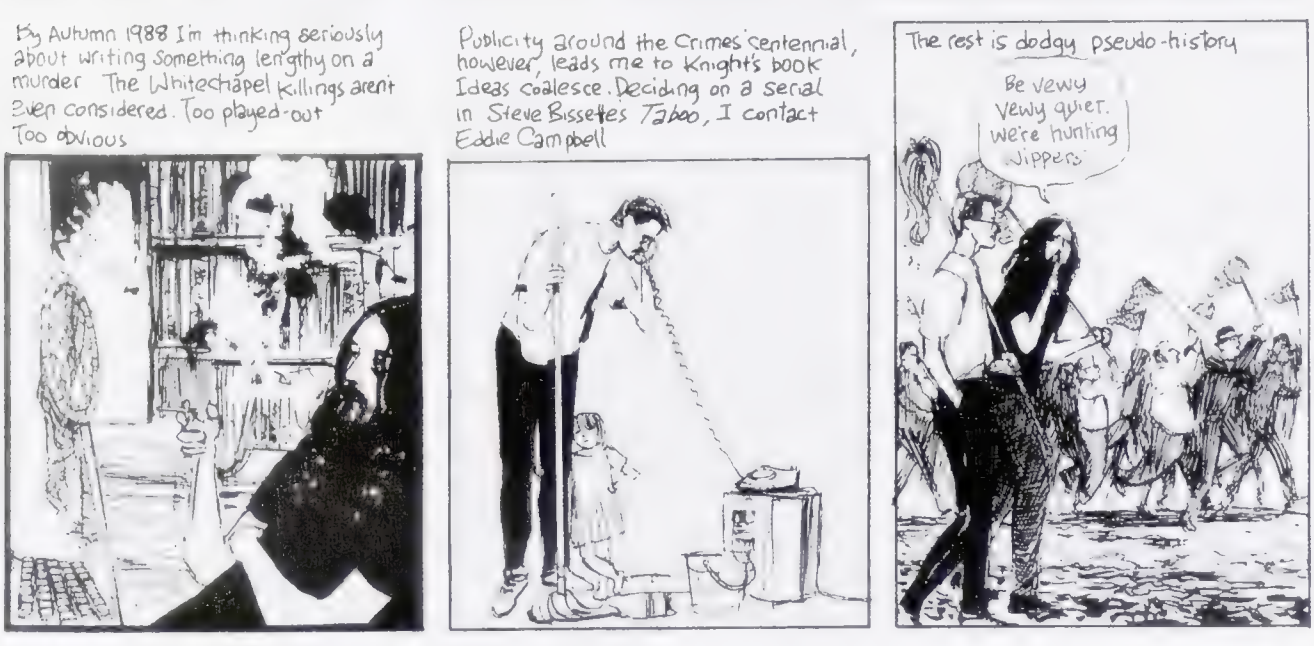
à son mobile, Moore s'employant à dissiper le plus tôt possible les deux grands mystères que cette affaire a officiellement laissés irrésolus.

Bien qu'elle semble donc n'avoir rien à dévoiler, il y a cependant enquête. Il y en a même plusieurs. D'abord celle, policière, de l'inspecteur Abberline, qui commence au chapitre six, juste après que le premier meurtre ait été commis. Son importance n'est pas dans la recherche de la vérité, puisque le lecteur sait déjà à quoi s'en tenir au moment où Abberline commence ses investigations. Ce que l'inspecteur nous offre, c'est un point de vue humain, compatissant, sur les faits horribles et macabres que les auteurs montrent sous le jour le plus cru. Il est l'unique personnage auquel il nous soit possible de nous identifier. C'est probablement la raison pour laquelle Moore lui a confié le soin d'introduire et de conclure cet immense mélodrame ; le prologue et l'épilogue le montrent trente-cinq ans après les faits, ruminant des souvenirs trop lourds à porter, en compagnie de l'unique personne avec laquelle il est autorisé à partager ce secret d'État.

La seconde enquête est celle, historique et livresque, conduite par Alan Moore préalablement à l'écriture de *From Hell*. Il n'y a peut-être pas d'autre exemple d'un conteur livrant toutes ses sources, justifiant chaque scène, avertissant le lecteur de la moindre liberté qu'il prend avec les faits attestés. *From Hell* est la mise en perspective et en récit d'une énorme documentation, que Moore nous ouvre sous la forme d'Annotations occupant quelque 42 pages serrées dans l'édition de langue anglaise. Et comme si cela ne suffisait pas, un deuxième *Appendice*, qui retrouve l'aspect d'une bande dessinée (en 24 planches), relate la genèse de l'œuvre et son inscription dans la déjà longue tradition de la « Ripperologie ».

Enfin, une troisième enquête, la plus importante puisque c'est celle qui confère à la bande dessinée de Moore et Campbell sa grandeur, porte exclusivement sur le Moi profond de l'Éventreur. À la fois psychologique, mystique, sociale et romanesque, elle nous convie à une vertigineuse plongée dans l'âme de Gull, nous entraîne dans les abysses de la psyché humaine et du subconscient, jusqu'à cette région interdite que Gull lui-même nomme l'Enfer. D'où la missive qu'il dicte au cocher, son complice, qui commence par ces mots : « De l'Enfer… »

L'une des qualités remarquables d'Alan Moore est le degré auquel il pousse l'empathie pour ses personnages. Qualité propre à tous les grands écrivains de fiction, sans doute, et qui conduit généralement — comme cela se vérifie chez Moore — à une suspension du jugement. Ainsi, en livrant, sous


By Autumn 1988 I'm thinking seriously about writing something lengthy on a murder. The Whitechapel killings aren't even considered. Too played-out. Too obvious.
Publicity around the Crimes' centennial, however, leads me to Knight's book. Ideas coalesce. Deciding on a serial in Steve Bissette's Taboo, I contact Eddie Campbell.
The rest is dodgy pseudo-history
Be vewy vewy quiet. We're hunting Yippers.

Où Alan Moore et Eddie Campbell mettent en scène la genèse de leur œuvre commune.

forme de *flashes-back*, les moments essentiels de leur biographie, en offrant à chacun au moins une grande scène de confession, en leur donnant, enfin, la possibilité d'évoluer dans le cours même du récit, il nous faisait entrer, tour à tour, dans les motivations de tous les Watchmen — à la seule exception du « Comédien » —, il nous les faisait comprendre et admettre. Même Rorschach, ce forcené, trouvait finalement grâce à nos yeux car nous comprenions ses raisons, et son intransigeance absolue pouvait même séduire.

Le personnage le plus éloigné de l'expérience commune était, évidemment, le « Dr Manhattan », que Moore qualifie d'« enfant du cosmos ». Du point de vue « réaliste » qui est celui de l'auteur, sa nature surhumaine, ses capacités d'exploration de l'espace, du temps et des secrets de la matière ne pouvaient que se traduire par un comportement et une pensée différentes des mortels et donc à inventer. Moore avait su voir le monde à travers les yeux d'un surhomme, et nous faire partager cette expérience ; ce qui, on ne l'a peut-être pas assez mesuré, représente un exploit curieusement sans véritable précédent dans la littérature de superhéros.

Dans *From Hell*, il parvient à nous faire voir le monde à travers les yeux de William Gull, un autre personnage hors norme, quoique humain, celui-ci. Lire Moore équivaut une nouvelle fois à éprouver un formidable élargissement de notre point de vue sur l'humanité, un élargissement qui va jusqu'à nous faire entrer dans les raisons d'un grand criminel, dont les agissements suscitent pourtant l'horreur et la répulsion.

Naturellement, si Gull devait être comparé à l'un des Watchmen, ce serait plutôt à Adrian Veidt, dit « Ozymandias ». Ils se réclament tous deux d'une même « aristocratie » qui les place au dessus du commun des mortels. Ils agissent seuls : Ozymandias sans associer les autres « gardiens » à ses desseins, Gull en sortant de la conduite attendue par ses frères Francs-Maçons. Enfin ils se croient investis d'une mission historique, et c'est au nom du caractère sacré de cette mission, au nom d'un idéal, qu'ils acceptent d'en endosser personnellement l'épouvantable responsabilité.

Dans les deux affaires (celle, fictive, de *Watchmen* ; celle, avérée, des crimes de l'Éventreur), les dés sont pipés. Le « tueur de masques » n'est aucun des adversaires auxquels songent « Rorschach » et « le Hibou », mais l'un d'eux, un justicier issu de leurs propres rangs, « Ozymandias ». Quant au tueur de prostituées, la police, chargée de l'arrêter, connaît relativement tôt son identité et renonce à intervenir.

Et les deux affaires de déboucher sur le même thème paranoïaque classique, apparemment cher à Alan Moore, qui se résume en ces mots simples : « On nous cache tout ». Les Gardiens survivants reconnaissent qu'ils ne pourront jamais rien dire, à personne, de ce qui s'est passé, sous peine de détruire les chances de paix mondiale (*Watchmen*, chap. 12, pl. 20). La conclusion du « Hibou », « *Nous serons damnés si nous ne parlons pas. La Terre sera damnée si nous parlons* » trouvera un écho plus prosaïque dans les paroles de l'inspecteur Abberline, reconnaissant qu'il n'a jamais révélé l'identité de l'Éventreur et de ses commanditaires par peur d'avoir la gorge tranchée (*From Hell*, page 7 du *Prologue*). Ainsi, plus d'un siècle après les faits, il n'y a toujours pas de vérité officielle sur les crimes de Whitechapel parce qu'il fallait protéger la Couronne et que les témoins ont été réduits au silence.

En même temps, Moore suggère que la conspiration du silence a nécessairement une faille. « Rorschach » éliminé, il reste son journal intime, où la

« Knockabout

rédaction du *New Frontiersman* ne manquera pas, comme le suggère l'ultime vignette de *Watchmen*, de trouver la vérité, qui sera donc publiée et révélée à la face du monde[3]. Quant au *serial killer* victorien, l'œuvre de Moore et Campbell apporte en soi, même si elle ne prétend pas à l'infaillibilité, la preuve que les secrets les mieux gardés, un jour ou l'autre, sont percés à jour[4].

On voit que si *Watchmen* et *From Hell*, à première vue, semblent n'avoir en commun que leur ampleur et leur ambition narrative, un examen plus détaillé fait apparaître de nombreuses simili-

NE JAMAIS RIEN DIRE ? À PERSONNE ? IL FAUT AVALER TOUT ÇA ?
A RAISON, TOUT CE QU'ON A FAIT C'EST D'ÉCHOUER À L'EMPÊCHER DE SAUVER LE MONDE.
MON DIEU
COMMENT... COMMENT DES HUMAINS PEUVENT-ILS PRENDRE DE TELLES DÉCISIONS ? NOUS SERONS DAMNÉS SI NOUS NE PARLONS PAS. LA TERRE SERA DAMNÉE SI NOUS LE FAISONS...
JE MARCHE NOUS NE DIRONS RIEN.

Les Gardiens « Zenda

Laurie, Daniel et Rorschach face à leur impossible responsabilité.

tudes. Ajoutons-en encore quelques-unes. Dans les deux cas, l'intrigue semble avoir pour enjeu l'élimination, l'un après l'autre, d'un petit groupe d'individus, mais victimes et enquêteurs sont pris dans une conspiration dont la véritable nature les dépasse.

Dans les deux cas, les groupes d'individus visés tombent sous le coup d'une législation spéciale. Le « Keene Act » (fictif) a rendu les superhéros hors-la loi en 1977 ; le gouvernement de sa Majesté a voté une loi (réelle) contre les prostituées en 1869, annulée en 1885, trois ans avant les crimes.

Il n'est pas besoin, sans doute, d'épiloguer sur l'analogie entre les Francs-Maçons et les superhéros, les uns et les autres agissant masqués au nom du Bien de l'humanité.

L'esthétique des deux œuvres fait une place, que certains ne manqueront pas de juger excessive, à l'ultraviolence typique de l'*horror story*. Le chapitre dix de *From Hell*, ironiquement intitulé *The best of all tailors*, nous fait assister en détail, pendant plus de trente pages, au dépeçage du corps de l'infortunée Marie Kelly. Mais les lecteurs de *Watchmen* avaient déjà été frappés par le réalisme des scènes impliquant Rorschach, qu'il s'agisse de ses interrogatoires musclés dans les bas-fonds ou de son affrontement avec les prisonniers venus lui faire la peau dans sa cellule, et par l'outrance dans le macabre dont témoignaient les pages du comic book de pirates régulièrement convoqué en contrepoint de l'action principale. La représentation sans fard de l'ultraviolence est l'un des traits par lesquels Moore rejoint Stanley Kubrick, pour lequel il professe une vive admiration.

Enfin, dans ces mondes noirs, violents et cruels, la compassion est incomprise et mal récompensée. Écœuré, Abberline quitte la police et éprouve même le besoin de s'éloigner de sa femme (cf. *From Hell*, chapitre 13). Dans *Watchmen*, Malcolm Long, le psychanalyste noir qui s'occupe du cas « Rorschach », est quitté par la sienne qui refuse de le partager plus longtemps avec « *un monde rempli de dingues et de maniaco-dépressifs* » (cf. chap. 11, pl. 20).

Dans le parcours d'un écrivain, chaque œuvre est une réponse à la précédente, une certaine façon de la dépasser, de la reprendre ou de s'en éloigner. Après *Watchmen*, Moore avait d'abord voulu prendre ses distances avec les héros costumés et s'était attelé à *Big Numbers*, un projet ambitieux ancré dans la réalité la plus quotidienne. Ce projet avorta (seuls les deux premiers chapitres, dessinés par Bill Sienkiewicz, furent publiés)[5]. Puis naquit le projet de bâtir une fiction autour de la description circonstanciée d'un meurtre. Une façon, là encore, de resserrer le champ, après les trois millions de victimes de *Watchmen*. De ce projet est issu *From Hell*.

© Kaufahnt

Les Gardiens © Zenda

Spectacularisation de la violence dans From Hell *et dans* Watchmen.

Watchmen était l'exemple même du récit fondé sur le principe d'expansion. Un événement local, somme toute anecdotique (le meurtre du « Comédien ») s'y développait, de proche en proche, jusqu'à se trouver au cœur d'une situation impliquant rien moins que la survie de l'humanité. Cette logique d'expansion était matérialisée, dès la première planche, par un spectaculaire effet de zoom arrière. Dans *From Hell* au contraire, l'envergure de l'intrigue est d'emblée circonscrite. Le mouvement interne de l'œuvre est plutôt celui d'une spirale, d'un approfondissement, visant à creuser toujours davantage la signification des faits, leurs multiples corrélations et implications. À cette fin, Moore conjugue sa formidable intuition avec une mobilisation de tous les savoirs : histoire, psychologie, mythologie, occulte, topographie, etc. Appliquées aux crimes de Jack l'Éventreur, ces différentes grilles de lecture en font les révélateurs d'une société. Elles permettent aussi à l'auteur de structurer sa matière narrative, de l'organiser selon des schémas empruntés à telle ou telle symbolique.

Alan Moore a toujours fait preuve d'une grande créativité dans sa façon de jouer avec les catégories du temps et de l'espace. Son unique roman publié à ce jour, *Voice of the Fire*, brasse quelque cinq mille ans d'histoire sans jamais s'éloigner de plus de quelques kilomètres de sa ville natale (où il demeure toujours et où était également située l'action de *Big Numbers*), Northampton.

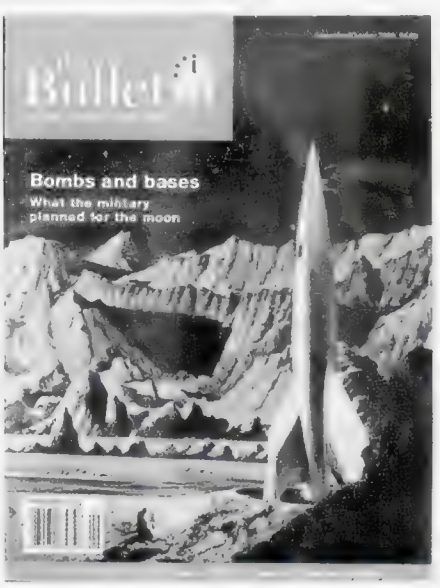
Watchmen déroulait une histoire contemporaine alternative, le sort du monde ayant bifurqué en novembre 1959, quand Jon Osterman, à la suite d'un accident de laboratoire, devint un être surhumain, « Dr Manhattan »[6]. À cette torsion de l'histoire[7], aux allers et retours incessants entre le passé des protagonistes et le présent, s'ajoutait un mécanisme temporel de dramatisation, le compte à rebours. L'aiguille qui, sur les cadrans d'horloge et de montre qui prolifèrent tout au long du récit, avance peu à peu vers minuit, indique que l'on se rapproche inexorablement d'une apocalypse (on la suppose nucléaire, mais elle se révélera d'une autre nature). Ce principe, qui confère à l'intrigue la forme d'une course contre le temps, avait été inspiré à Moore par la « Doomsday Clock » qui, depuis juin 1947, apparaît en couverture de chaque numéro du *Bulletin of the Atomic Scientists*. Dessinée par Martyl Langsdorf, elle se résume métonymiquement au dernier quadrant, aux quinze dernières minutes du fuseau horaire. Le conseil de direction du magazine en fait avancer ou reculer l'aiguille selon le degré de tension internationale et les risques de conflit nucléaire[8].

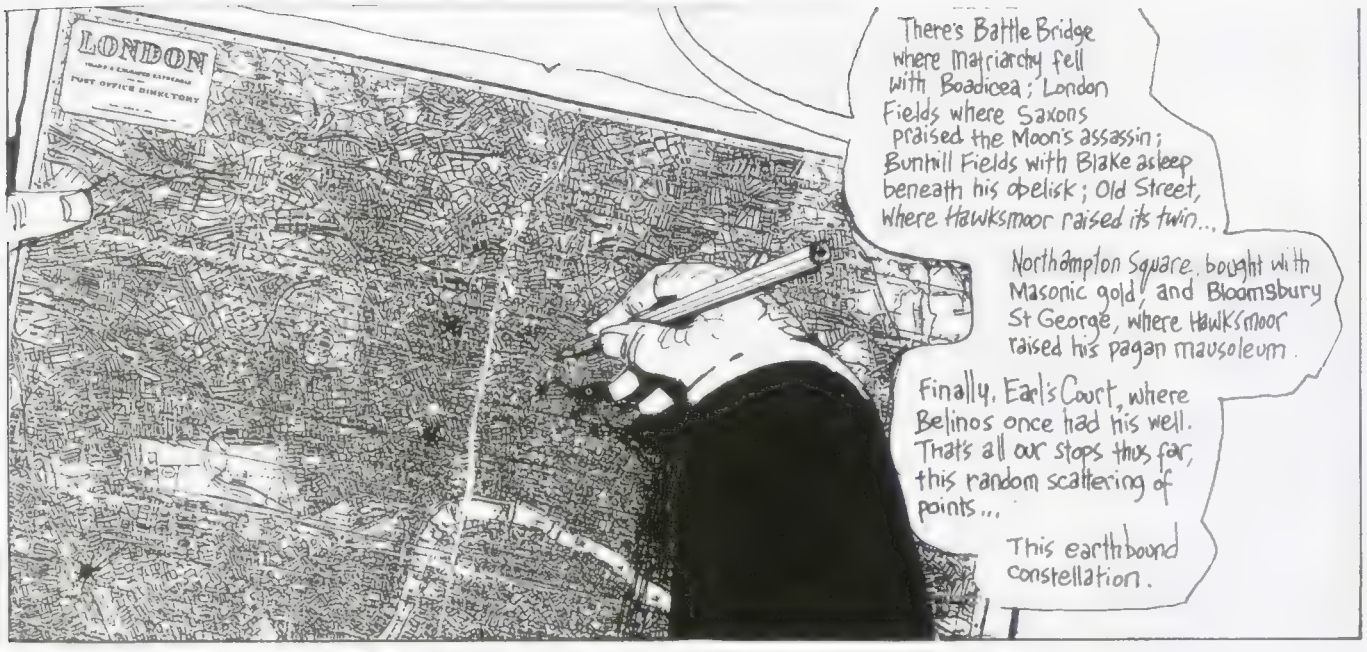
À cette réduction du temps aux dernières minutes avant minuit répondait une réduction de l'espace diégétique. Certes, le récit nous promène dans toutes sortes de lieux, depuis le PC nuclaire des forces américaines jusqu'au refuge d'Adrian Veydt dans l'Antarctique en passant par la planète Mars, mais l'essentiel de l'action se nouait autour d'un carrefour new-yorkais, au croisement de deux rues organisant la proximité d'une salle de cinéma, d'un restaurant « fast food », d'un « Institut pour les études extraspatiales », d'une compagnie de taxi, etc., le carrefour ayant lui-même pour point cardinal un kiosque à journaux où, jour après jour, se trouve concentrée, récapitulée, commentée et brassée toute l'information[9].

Bien qu'ayant cette fois affaire à une matière historique qu'il s'interdit de manipuler, Moore a réussi à inventer (au sens où l'on proclame « inventeur » celui qui découvre un trésor) des modèles, l'un temporel, l'autre spatial, structurant l'affaire de Whitechapel et la resituant dans une perspective historique. Dans le temps, il relie (chap. 14, p. 12 à 14) *Jack the Ripper* à d'autres « monstres » mémorables ayant sévi à des dates naturellement corrélées à celle de 1888 (Renwick Williams, cent ans plus tôt, à Londres ; un déséquilibré resté anonyme, à Halifax, cinquante ans plus tard ; etc.). Ces corrélations inspirent à l'un des confrères de Gull, le docteur James Hinton, des réflexions sur le temps comme « illusion humaine », la vérité étant que tous les instants coexistent dans l'éternité. Ces propos, prononcés à deux reprises (au chapitre 2 et au chapitre 14), ne peuvent manquer de faire écho à ceux tenus par « Dr Manhattan » à Laurie au chapitre 9 de *Watchmen* : « *Le temps est simultané, un joyau à la structure complexe dont les humains s'obstinent à ne regarder qu'un côté à la fois, alors que la totalité en est visible dans chaque facette* ».

De même, la promenade effectuée par Gull et son cocher (*From Hell*, chap. 4) passe par des lieux que relie la symbolique maçonnique, et ces lieux s'organisent sur le plan de Londres en une forme parfaite, un pentagramme. Ces lignes imaginaires sont pour Gull, qui les a mises au jour, des lignes de pouvoir dans lesquelles il lit la confirmation de sa mission. Ces modèles (le cycle temporellement réglé des criminels, le Pentacle londonien) sont ajoutés aux données historiques par Alan Moore dans le souci de leur donner une forme artistique et, sans doute, la plus romanesque des conditions : la fatalité.

Ozymandias, réputé l'homme le plus intelligent de la Terre, s'assoit devant un mur d'écrans sur lesquels lui parviennent toutes les images du monde, et en dégage aussi la synthèse. Alan Moore, probablement le scénariste le plus intelligent actif dans le monde de la bande dessinée, confronté à la totalité éparpillée des faits divers et des mythes, des destins individuels et des aventures collectives, en fait surgir des blocs de fiction qui ont l'éclat parfait des vérités cachées ■




LONDON
POST OFFICE DIRECTORY
There's Battle Bridge where matriarchy fell with Boadicea; London Fields where Saxons praised the Moon's assassin; Bunhill Fields with Blake asleep beneath his obelisk; Old Street, where Hawksmoor raised its twin...
Northampton Square, bought with Masonic gold, and Bloomsbury St George, where Hawksmoor raised his pagan mausoleum.
Finally, Earl's Court, where Belinos once had his well. That's all our stops thus far, this random scattering of points...
This earthbound constellation.

© Kim Lebout

[1] *Les Gardiens* (*Watchmen*), dessiné par Dave Gibbons, et *V pour Vendetta*, dessiné par David Lloyd, avaient été initialement traduits chez Zenda dans les années 1980. L'un et l'autre cycles ont été réédités sous forme d'intégrales chez Delcourt, dans la collection "Contrebande". Au catalogue du même éditeur figurent, également d'Alan Moore : deux albums de *Swamp Thing*, avec Totleben et Bissette (1 : *Racines* ; 2 : *Invitation à la peur*) et un épisode de Batman, *Rire et mourir*, dessiné par Brian Bolland.

[2] Roger Caillois, « Images, images... Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination », in *Obliques*, Gallimard, 1987, p. 31.

[3] Dans *Watchmen*, le prologue et l'épilogue doivent être considérés comme virtuels, la responsabilité étant laissée au lecteur de l'imaginer à partir des éléments proposés. Si l'épilogue concerne la publication du journal de Rorschach et les conséquences qu'on peut lui supposer, le prologue serait le début non révélé du même journal. En effet celui-ci porte sur la couverture la date (orwellienne) de 1984, alors que l'action débute le 12 octobre 1985.

[4] Dans une préface introduisant aux premières planches lors de leur prépublication, Alan Moore écrivait : « Théoriquement, les événements détaillés dans *From Hell* pourraient s'être produits exactement tels que nous les décrivons ». *Taboo* n° 2, Spiderbaby, 1989, p. 121.

[5] Un autre projet avorté de la fin des années quatre-vingt devait s'intituler *Twilight* et concernait, à nouveau, les superhéros. Un voyageur venu du futur y annonçait un monde où les superhéros auraient pris le pouvoir.

[6] Selon toute vraisemblance, ce nom renvoie au « Manhattan Project », nom de code du programme américain top-secret qui devait aboutir à la mise au point de la bombe atomique.

[7] « Watchmen *reste la référence en matière de bande dessinée uchronique*», estime Eric B. Henriet dans son excellent essai *L'Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encrage, 1999 (p. 175).

[8] L'aiguille n'a bougé que seize fois à ce jour. La Doomsday Clock n'enregistre que les grandes évolutions, pas les crises passagères. Pour plus de renseignements sur cette horloge symbolique, on consultera le site www.thebulletin.org.

[9] Pour un commentaire pertinent et détaillé sur *Watchmen*, nous renvoyons au site www.msu.edu/~whitero2/watchmen.html.

© Kim Lebout

Une dialectique à l'œuvre

Nous pénétrerons ses métaphores, mettrons à nu sa structure et arriverons enfin à sa signification. Comme il convient aux grandes œuvres, nous la lirons SOIGNEUSEMENT et avec RESPECT.

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © *Delcourt*.

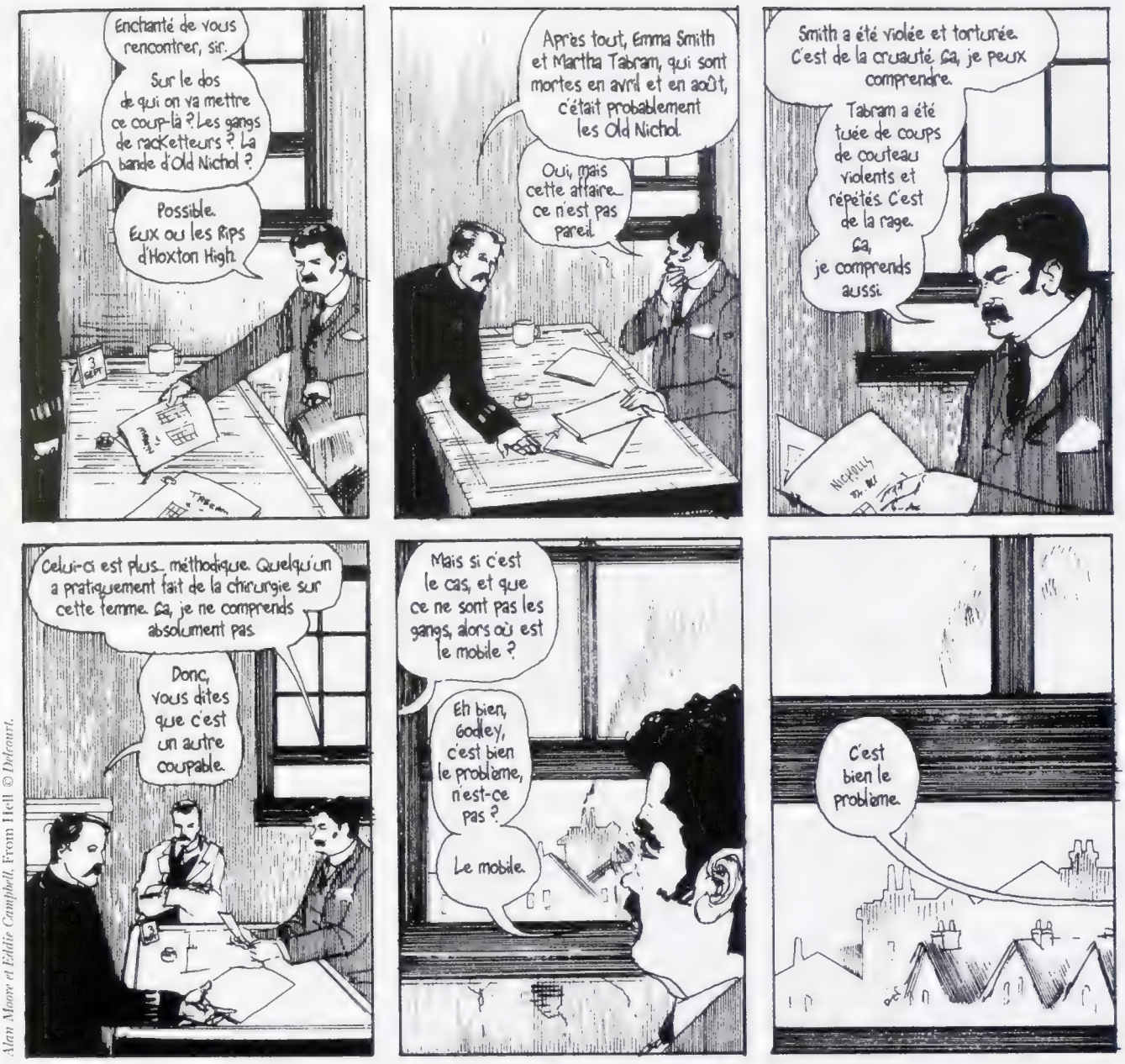
Qu'est-ce qui dérange dans *From Hell*? Qu'est-ce qui fait que, dès le premier contact avec cette œuvre, dès même ses premières planches, l'on sait avoir entre les mains un livre qui, comme tous les grands textes, redéfinit le médium, remodèle et réinvente le langage de la bande dessinée ?

Il ne peut suffire d'invoquer ici l'horreur par moments insoutenable de certaines de ses images, ni la noirceur insondable du récit. Depuis qu'elle a renoncé à l'humour comme son mode d'expression privilégié ou exclusif, la bande dessinée nous a familiarisés aussi bien avec des images difficiles à soutenir du regard qu'avec des histoires touchant aux recoins les plus sombres de nous-mêmes. Par contre, peu d'ouvrages présentent de manière aussi cohérente (mais on verra tout de suite que ce terme peut faire problème) une démarche narrative globale, engageant tous les aspects du genre, qui oblige à revoir fondamentalement notre perception de ce qu'est une bande dessinée ou, plus exactement peut-être, nos façons de la lire.

Dans les pages qui suivent, je tenterai de décrire ce qui constitue à mes yeux la grande et indéniable nouveauté de *From Hell*. Comme je l'ai dit, je m'intéresserai surtout au fonctionnement lectoral de l'ouvrage, c'est-à-dire à la manière dont les auteurs amènent le lecteur à s'interroger sans cesse sur ses propres stratégies de déchiffrement. Ma lecture sera donc théorique et partant fort abstraite, quand bien même chacune de ses suggestions se nourrit directement, selon un paradoxe qui est peut-être au cœur du livre, de la matière dense des textes et des dessins de *From Hell*.

Il n'est pas difficile d'observer que *From Hell* se déploie comme une enquête policière, modèle stéréotypé s'il en est de la façon dont s'envisage aujourd'hui l'acte de lecture, quel que soit le type de fiction concerné. Or, sans jamais rompre cette illusion policière (Moore et Campbell nous

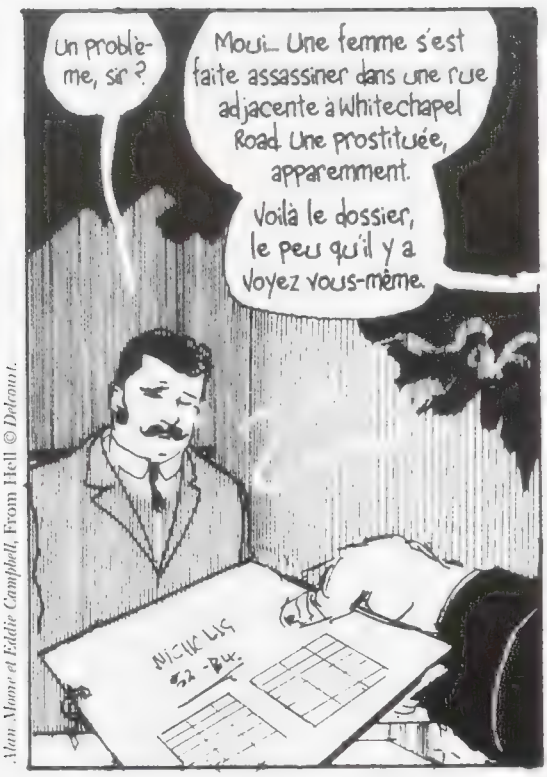
Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © *Delcourt*.


Enchanté de vous rencontrer, sir.
Sur le dos de qui on va mettre ce coup-là ? Les gangs de racketteurs ? La bande d'Old Nichol ?
Possible. Eux ou les Rips d'Hoxton High.
Après tout, Emma Smith et Martha Tabram, qui sont mortes en avril et en août, c'était probablement les Old Nichol.
Oui, mais cette affaire... ce n'est pas pareil.
Smith a été violée et torturée. C'est de la cruauté. Ça, je peux comprendre.
Tabram a été tuée de coups de couteau violents et répétés. C'est de la rage. Ça, je comprends aussi.
Celui-ci est plus... méthodique. Quelqu'un a pratiquement fait de la chirurgie sur cette femme. Ça, je ne comprends absolument pas.
Donc, vous dites que c'est un autre coupable.
Mais si c'est le cas, et que ce ne sont pas les gangs, alors où est le mobile ?
Eh bien, Godley, c'est bien le problème, n'est-ce pas ?
Le mobile.
C'est bien le problème.

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © *Delcourt.*

confrontent vraiment avec une enquête et apportent une foule d'éléments pour qu'on puisse la faire aboutir, du moins partiellement), *From Hell* est surtout un livre qui empêche toute véritable synthèse. Une telle stratégie n'est, en soi, guère originale. Il existe en effet beaucoup de trames policières où l'auteur s'ingénie à détourner le lecteur de la solution de l'énigme, soit qu'il refuse de donner les informations nécessaires à cette résolution, soit qu'il se serve de l'enquête comme un pur prétexte pour raconter autre chose (formule qui est même en voie de se banaliser). Ce que réussit *From Hell*, par contre, c'est d'offrir au lecteur à la fois un récit policier d'une richesse et d'une ampleur exceptionnelles et une façon de raconter très singulière qui sert justement d'obstacle à l'accomplissement du geste herméneutique.

En effet, au fur et à mesure que le lecteur avance dans l'œuvre, deux mouvements contradictoires s'effectuent sous son regard. D'un côté, force est de constater que l'enquête progresse effectivement : petit à petit, les pièces de l'immense puzzle qu'est *From Hell* se mettent vraiment en place. De l'autre, la complexité du matériau que brassent les auteurs est telle que la nouvelle cohérence que suscite et qu'augmente chaque nouvelle mise en rapport de deux éléments du récit ou du dessin, engendre à chaque fois une mise en question de la cohérence établie ailleurs ou à d'autres niveaux de la lecture. Chaque fois qu'on découvre un rapport entre tel et tel élément dont la relation avait échappé lors d'une première lecture, c'est toute l'évidence des relations déjà construites ou des éléments qu'on s'était contenté de lire en eux-mêmes, qui se voit entamée. Dit autrement : la production d'une cohérence (et dans le grouillement aussi intense et vaste de l'ouvrage cette production ne peut dans un premier temps qu'être locale) signifie également la destruction d'une évidence antérieure et le soupçon jeté sur des aspects tenus jusque-là pour moins signifiants, sans que ce mouvement puisse jamais être freiné. Une fois lancée la machine, il n'y a plus de butée à la mise à jour de découvertes toujours nou-


Un problème, sir ?
Mouais... Une femme s'est faite assassiner dans une rue adjacente à Whitechapel Road. Une prostituée, apparemment.
Voilà le dossier, le peu qu'il y a. Voyez vous-même.

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © Delcourt.

Aah. Nous comprenons.
Très bien, Sir William. Il semble que vous en sachiez plus que nous. Poursuivez, avec notre bénédiction.
Merci, votre Majesté

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © Delcourt.

velles. Ainsi le principe de cohérence fonctionne-t-il de manière particulièrement perverse : s'il contribue sans aucun doute à mettre de l'ordre dans le chaos grouillant de *From Hell*, il multiplie aussi les injonctions à se méfier de la cohérence déjà atteinte, forçant le lecteur non seulement à relire afin de corroborer des hypothèses de lecture mais aussi et surtout afin d'en chercher de nouvelles qui puissent éventuellement remettre en cause le premier échafaudage.

De ce point de vue, on peut dire que la structure policière de *From Hell* représente un blocage du principe herméneutique. Le lecteur abandonne peu à peu le seul va-et-vient entre détail et ensemble, pour s'attacher non moins à un type de lecture où chaque détail peut donner lieu à des interprétations et des développements presque indépendants, susceptibles de s'écarter du grand fil rouge qu'est l'histoire de Jack L'Éventreur relu et revue par Moore et Campbell. Ou si l'on préfère : la lecture procède non seulement à une forme de synthèse du matériau proposé par *From Hell*, elle effectue également et dans les mêmes proportions une permanente et radicale analyse de ce matériau. D'un tel point de vue, *From Hell* nous montre une dialectique à l'œuvre, suspendue inexorablement entre deux tendances théoriquement conciliables mais ici résolument non conciliées : synthèse et analyse.

La dimension proprement encyclopédique du livre joue à cet égard un rôle essentiel. En effet, *From Hell* participe clairement du regain d'intérêt pour le roman « complet », dont un texte comme *Moby Dick* représente sans conteste le modèle paradigmatique et que l'on voit exercer sur de nombreux écrivains contemporains (je pense évidemment à Pynchon ou à Gaddis, superlativement, ou en France à quelqu'un comme Patrick Rœgiers, pour distincte que soit évidemment son entreprise) une fascination bien opposée à l'air du temps, lequel demande de faire court et vite. Or, l'érudition presque asphyxiante qu'étalent le scénario de Moore et la mémoire iconographique de Campbell nourrit fortement cette « inquiétude » lectorale. Dans *From Hell*, le savoir encyclopédique est pour ainsi dire contagieux, au sens presque médical du terme. En effet, puisqu'il s'avère toujours possible de rattacher tel ou tel élément d'abord anodin ou lu distraitement à un « discours » social plus englobant, celui de la mythologie par exemple — pour ne prendre que le cas le plus flagrant —, il n'est au fond rien qui puisse empêcher la « dérive » de ce mécanisme : une fois que le texte se double d'un intertexte, celui-ci peut à son tour s'ouvrir au vertige d'autres discours susceptibles de se greffer sur le premier, non pas seulement pour le répéter ou le renforcer, mais aussi et surtout pour en dissiper la tranquille assurance, pour le prendre

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © Delcourt.

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © Delcourt.

Comme toute son œuvre, elle est influencée par ceux dont les Maçons se prétendent héritiers, les architectes dionysiaques, soi-disant maîtres ouvriers de l'Atlantide qui survécurent au déclin de ce continent.
Ils parcoururent le globe et récoltèrent ses mystères, bâtissant des merveilles au passage: le Temple de Salomon et les pyramides, le temple de Diane à Ephèse...
... bien d'autres différentes merveilles du monde antique... tel que, peut-être, le mausolée païen d'Hélicarnasse sur lequel Hawksmoor basa le clocher de cette église.
Existaient-ils, ces dionysiaques ? C'est bien possible ! Une expédition royale est actuellement en train d'effectuer des fouilles en Crète.
Les premiers rapports suggèrent une culture très avancée, avec des traces du culte de Dionysos datant de deux mille ans avant notre ère.
Il est possible que la culture crétoise ait été détruite par une explosion du grand volcan Thera et les raz de marée résultants.
La Crète était-elle l'Atlantide ?
Les dionysiaques étaient-ils ses architectes ?

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © Delcourt.

au piège de sa propre clôture, pour le confronter à un ailleurs qui le fait voler en éclats. Son érudition aidant (surtout quand celle-ci se combine avec le goût prononcé et systématique de l'anachronisme), *From Hell* explicite et illustre parfaitement le « drame » (mais on peut dire aussi le « défi » ou la « liberté ») de toute interprétation, qu'un théoricien aussi prudent que Jonathan Culler formule ainsi : « *If we say that meaning is context-bound, then we must add that context is boundless : there is no determining in advance what might count as relevant, what enlarging of context might be able to shift what we regard as the meaning of a text.* »[1]

C'est dans la même perspective qu'on doit situer la place, moins inhabituelle qu'inhabituellement longue, réservée aux scènes d'autopsie. Certes, la dissection est un des noyaux du livre, qu'il est possible de lire et d'interpréter de multiples façons, mais dans la lecture qui est ici la mienne, l'autopsie se manifeste avant tout comme une métaphore de la dialectique à l'œuvre. Car si métaphore il y a, elle concerne en tout premier lieu le geste même du lecteur, lequel à force de vouloir arracher au livre les secrets supposés, finit par mettre en pièces ce qu'il est censé rassembler en un tout cohérent, étayé par un faisceau d'interprétations soigneusement vérifiées. En tant que métaphore de l'activité lectorale, la dissection est donc moins une image qui fédère qu'une image qui disloque. Plus généralement encore, on pourrait même avancer que l'image en question est moins image ou métaphore qu'instrument ou agent de lecture. En effet, ce qui compte est moins l'autopsie elle-même que le fait qu'elle s'étale sur tant de pages et que, par conséquent, elle entraîne le lecteur dans le geste même du médecin, c'est-à-dire du meurtrier (et vice versa). La dissection a dans *From Hell* une valeur comme pragmatique : c'est un dire, ou plutôt un montrer, qui est aussi un faire. La métaphore acquiert un statut performatif.

Hum. Voyons...
Un hématome de la taille d'une pièce de six pence au dos de la main gauche. D'autres hématomes sur le devant des jambes. Légères marques sur les bras et les jambes.
La gorge est tranchée de l'arrière de l'oreille gauche à un point dix centimètres au-dessous de la droite.
Un coup puissant, qui est la cause de la mort : il y a des marques de couteau sur le cartilage vertébral.
L'abdomen a été ouvert du pubis au sternum par une coupure dirigée vers le haut.
Il était probablement à genoux à droite du corps.

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell © *Delcourt*.

Pour peu qu'on accepte telle lecture autoréflexive, il devient possible de voir comment elle se rattache aux aspects proprement graphiques du volume, qui sont loin de faire l'unanimité parmi les lecteurs. Si la mise en page du livre n'est guère critiquée (après tout l'exemple de *Watchmen* avait déjà montré quels effets superbes peuvent se tirer de la répétition conséquente d'une mise en page « conventionnelle » en trois strips de trois cases identiques), le style de Campbell a été, ici et là, jugé « indigne » du scénario de Moore.

Assez typique, hélas, d'une critique de bande dessinée qui souvent préfère la belle image à une réflexion poussée sur le style, pareil verdict est non seulement injuste, il est aussi et surtout foncièrement inexact. En effet, face à un livre né d'une collaboration au vrai sens du terme, le style graphique d'un album ne doit pas être jugé en fonction de ses propres mérites, mais en fonction de la manière dont il s'intègre à l'ensemble d'un projet (que du reste il façonne autant que le fait le scénario, aussi complet ou détaillé soit-il). Il ne s'agit pas, en d'autres termes, de voir dans quelle mesure les cases peuvent s'apprécier en elles-mêmes, voire s'agrandir en poster, mais d'examiner si oui ou non il existe des rapports structurels, de connivence ou de rivalité, entre le texte et l'image. S'agissant du travail de Campbell, la réponse à cette question peut se faire largement affirmative. Ainsi par exemple du choix qui s'est accompli au niveau de la mise en page, dont la dureté et la répétition se renforcent l'une l'autre tout en s'accordant très bien avec l'idée fondamentale de dissection. La « grille » imposée à chaque planche acquiert au fur et à mesure une violence inimaginable qui ne tient pas à ses propriétés essentielles ou intrinsèques, mais que l'on voit émerger et se préciser peu à peu au contact du récit lui-même. Ainsi aussi de la « laideur » ou des « maladresses » du dessin, notamment celui des personnages, dont l'extrême justesse fonctionnelle ne peut apparaître que dans la mesure où se refuse toute séduction esthétique. Je ne veux pas dire qu'il y a ici comme une équivalence immédiate entre le manque d'attrait du style de Campbell, d'une part et l'horreur de l'histoire qui est racontée, d'autre part, mais que l'évacuation de tout mirage esthétique permet de faire comprendre au lecteur que l'image n'est pas seulement représentation graphique mais espace à travailler (et vu le sujet de l'histoire et le type de lecture réclamé, il ne serait pas absurde d'ajouter : à labourer, à lacérer, à détruire en quelque sorte). Campbell parvient à montrer à quel point chaque image est l'effet d'un travail, d'une série de décisions stratégiques, d'une tentative d'obtenir à chaque fois la plus juste relation possible avec le récit en cours, et cette réussite eût été impensable si le dessinateur avait surtout cherché à se mettre lui-même en avant.

From Hell apparaît donc comme une leçon de bande dessinée, dans l'acception littérale du terme : le volume nous oblige à réapprendre à lire. Que l'ouvrage de Moore et Campbell soit très différent des livres qui « font » depuis un certain temps l'idéal ou l'identité de la bande dessinée européenne (Grande-Bretagne non comprise) peut être à la fois un grand avantage ou un réel obstacle. Gageons toutefois que l'intelligence des créateurs européens fera d'eux des lecteurs fort attentifs de *From Hell* ■

Jonathan Culler, Literary Theory. A very short introduction, *Oxford University press, 1997, p.67.*

ALLEZ ! Si c'est ta foufoune, t'auras d'la chance d'en tirer quat' pence ! Alors, quat' LIVRES !
Non, c'est pas ça J'parle d'INFORMATIONS secrètes

Si ça vaut quatre livres, c'est très GROS secret, je pense.
Elle INVENTE ! Qu'est-ce que tu peux savoir qui vale quat' livres, Marie Kelly ?

Alan Moore et Eddie Campbell, From Hell *© Delcourt.*

Joann Sfar

photo Antoine Tanguay

Apparu au cours des années 90 dans le paysage éditorial français, Joann Sfar étonne par la diversité des éléments qui composent son univers, du roman gothique à la bande dessinée populaire, en passant par le *Talmud* et les jeux de rôles. Tour à tour auteur complet, scénariste et dessinateur, il s'adresse aux lecteurs de tous les âges en explorant tous les genres de l'imaginaire, et sans jamais renoncer à quelques obsessions intimes qui confèrent une cohérence toute particulière à son œuvre, forte à ce jour de plus de trente titres.

JEAN-PIERRE MERCIER

Le vaste monde de Joann Sfar

9e ART : Vous publiez depuis sept ans, et vous êtes d'une incroyable prolixité.

JOANN SFAR : *J'ai toujours dessiné, depuis mon plus jeune âge. On peut dire que je fais sérieusement des bandes dessinées depuis l'âge de quinze ans. Quand je dessine, je fais deux pages par jour. Je n'ai pas cessé d'envoyer des projets aux éditeurs, qui n'ont pas cessé de les refuser. Quand j'ai eu 23 ou 24 ans, ils se sont mis à les accepter. Il y a eu la phase où L'Association a commencé à en vouloir, puis Delcourt, Dargaud… Depuis, j'en fais autant qu'avant, pas plus mais on les édite, c'est tout. Auparavant, plein de projets restaient dans les cartons. Ils n'étaient pas bons. Comme par hasard, à un moment, tout le monde s'est mis à dire oui à ce que je présentais.*

9eA : Vous avez senti la progression dans votre dessin, la richesse de vos scénarios ?

JS : *Le problème avec le dessin de bande dessinée, c'est qu'il est très facilement « instrumentalisable ». Les professionnels se mettent à un moment à dessiner tout le temps pareil, et ça fait des dépressifs en vieillissant. Je base mon dessin uniquement sur l'observation d'après nature. Il sera toujours bancal, mais toujours perfectible. Je sais ainsi que je ne m'ennuierai jamais. Plutôt que de refaire un dessin, je préfère que la page à venir soit meilleure que la précédente. Ça me donne une marge de recherche et de défrichement intacte. En fait, j'aime tous mes dessins, y compris ceux d'il y a dix ans, qui sont moches, mal faits, parce que je sais que, même en le voulant, je n'arriverais pas à redessiner comme ça. Pour moi, c'est une façon de marquer les jours. Le dessin est réussi quand on parvient à une espèce d'oubli de soi. Il faut oublier qu'on est en train de dessiner, ne pas se demander si le dessin est bien ou pas. Je suis spectateur de mes propres histoires. Ce qui*

Les dessins non légendés reproduits dans ce dossier proviennent des carnets de croquis, inédits, prêtés par Joann Sfar.
© chez l'auteur.

m'amène à écrire n'est pas un processus actif. C'est comme quelqu'un qui s'affale devant un téléviseur pour regarder les programmes. Il se trouve que je n'aime pas trop ce qui passe à la télévision. Donc j'ai plusieurs chaînes à usage personnel, qui sont les différents petits univers que je mets en scène dans mes bandes dessinées. Je les regarde pousser de façon organique. Je me concentre sur ce que je raconte. Je ne me rends pas compte que j'écris, que je dessine. J'ai vraiment la sensation d'observer. Quand je prends conscience que je dessine, je me crispe, et ça devient mauvais.

9eA : Cet état de réceptivité à sa propre création aurait-il à voir avec un processus d'émergence d'images inconscientes ?

JS : *Ça n'est pas une analyse de soi, mais une analyse des autres. Je crois qu'il y a deux types d'auteurs : les moralistes qui font des livres parce qu'ils ont un message à transmettre ou une histoire à raconter. Je fais partie de l'autre école, ceux qui regardent les choses de l'existence, ne les comprennent pas bien et essaient de les remettre dans des livres. Si j'entends quelqu'un déclarer quelque chose que je ne comprends pas, je pense « Je n'aurais pas pu dire ça. Et si je n'ai pas pu le dire, c'est que c'est intéressant. Je vais le mettre dans une histoire et développer le propos. » Je ne renie pas pour autant les auteurs moralistes, j'adore ça, simplement je ne sais pas le faire. La différence entre mon travail et le leur, c'est qu'ils travaillent comme des architectes. Quand ils commencent une histoire, ils savent comment elle va finir. Je travaille l'écriture de mes histoires avec une ténacité et un acharnement rares, mais quand je démarre, je ne sais pas comment elles finissent. Je suis plutôt un jardinier genre bonsaï : je plante un truc, je le regarde pousser, je coupe les branches… Je me demande à quoi rime une histoire, de quoi il est question, et je passe toute l'histoire à voir comment je vais retomber sur mes pattes. C'est comme une recherche platonicienne du vrai, du beau, du bon, sauf que je nage dans l'illusion et le mensonge. Je passe toute l'histoire à tenter de cerner les personnages, ce qu'ils ont en tête. Il y a un côté dissertation : il ne faut pas faire de hors sujet. On le sait au moment de l'écriture. Par exemple le deuxième* Petit vampire, *que j'ai réalisé dans des circonstances assez dures – j'ai perdu mon grand-père au début de cet album… Je dessinais le petit garçon en train de pleurer quand on m'a appelé pour me dire que mon grand-père, qui est tout pour moi, était mort. J'ai fait cet album dans un état d'angoisse rare, donc j'ai fait du hors sujet tout le long. Je le savais, mais je m'en moquais. Je vais rattraper le coup au troisième.*

Son grand-père vu par Sfar

9eA : *Petrus Barbygère*, réalisé au début de votre carrière, est un album curieux. Pierre Dubois, le scénariste, a un univers très personnel et pourtant cet album contient la quasi-totalité des personnages qui se développeront ensuite dans tous vos autres travaux réalisés en solo.

JS : *J'ai coutume de définir Pierre Dubois comme mon maître. Je l'ai rencontré quand j'avais quinze ou seize ans. Il m'a fait découvrir l'immense majorité de ce qui me plaît en littérature fantastique : Jean Ray, Thomas Owen, Sherlock Holmes, Le Fanu… Au cinéma, les œuvres de Brancaleone et autres choses de ce genre… Petrus, c'est Pierre Dubois : il est maître d'escrime médiévale, il a joué les naufrageurs dans des films de cape et d'épée…J'avais l'habitude de le dessiner tout le temps. Je lui envoyais ça sur des enveloppes, des lettres, etc., et je lui ai suggéré qu'on le mette lui-même en scène. Beaucoup des détails de la trilogie sont inspirés de sa vie, par exemple ses trois filles… Dubois ça n'est pas du tout du « fakelore », comme on en trouve dans beaucoup de bandes dessinées. C'est vraiment quelqu'un d'habité, qui prend très au sérieux les chimères dont il s'entiche, qui est plein d'une poésie extraordinaire. Quand il donne une histoire, elle est écrite comme un roman. Il serait justifié de la publier en l'état. Dans* Petrus Barbygère, *le texte, jusqu'à la dernière virgule, est de Pierre Dubois. Je n'ai absolument rien changé. J'ai pris un plaisir immense à la dessiner, je ne me suis jamais engueulé avec lui, j'en redemandais. C'est lui qui refuse. Il ne veut plus faire de BD, mais se concentrer sur l'écriture de ses livres.*

9eA : D'où vient l'idée de travailler avec Lewis Trondheim sur *Donjon* ?

JS : *De moi ! Je lui casse les pieds depuis que je le connais pour que nous fassions des livres ensemble. Je suis fasciné par son dessin, j'en ai une véritable boulimie. Même quand il fait une moins bonne BD, j'ai envie d'en lire des centaines de pages. Ça fait des années que je voulais travailler avec Lewis et que je n'avais pas trouvé l'idée assez bonne pour le motiver, ni la méthode pour travailler ensemble. On voulait bien sûr tous les deux dessiner et tous les deux écrire. On a tenté qu'il dessine les personnages et moi les décors, puis l'inverse, qu'il fasse les crayonnés et moi l'encrage… On a abouti à la conclusion que pour faire une histoire ensemble, il fallait qu'un de nous deux ait vaguement l'idée de l'histoire, qu'ensuite on en discute, qu'on fasse les storyboards à deux, jusqu'à obtenir une mise en scène parfaite. Quand elle est prête, l'un ou l'autre assure le dessin final de l'album.*

9eA : Qui a posé les bases de cet univers, le donjon, Herbert, Marvin, etc. ?

JS : *Je crois que c'est moi qui l'ai apporté, mais sans Lewis, ça serait autre chose. C'est surprenant, les gens sont persuadés que pour* Donjon, *j'amène les idées graves et Lewis les idées drôles, alors que c'est souvent l'inverse.… J'ai du mal à expliquer la façon dont nous collaborons. De plus en plus, c'est moi qui donne l'impulsion, et Lewis qui y répond. Au-delà, c'est difficile de déterminer nos rôles respectifs.*

9eA : Comment en êtes-vous arrivés à développer les séries *Donjon potronminet*, *Donjon zénith* et *Donjon crépuscule* et les 297 volumes annoncés ?

JS : De la façon dont la partie « zénith » s'est installée, je me suis retrouvé à inventer tous les bonshommes et tous les décors, et Lewis faisait le dessin final. J'ai été frustré qu'on ne voit pas mon

Trondheim vu par Sfar (croquis)

dessin sur la page terminée. Tout le monde me croyait scénariste, et ça me cassait les pieds. J'avais fait tout le crayonné… De cette frustration est née l'idée de faire une deuxième série qui, pour ne pas trop déborder sur la première, se passerait cent albums plus loin et s'appellerait *Crépuscule*. Là, c'est moi qui dessine. Ensuite, on a eu une super idée sur ce qui aurait pu se passer avant. On a demandé à Manu Boiteau, un copain, de le dessiner. Il a jeté l'éponge au bout d'un mois, alors qu'il avait fait de très belles pages. Il ne voulait pas faire de BD… Je ne pensais pas une seconde que Christophe Blain accepterait, il est débordé de travail, mais ça l'a amusé, il l'a donc dessinée. On s'est aperçu à cette occasion qu'on pouvait convier plein d'amis dessinateurs : Manu Larcenet va dessiner une nouvelle série de *Donjon*, *Donjon parade*, qui s'adresse plutôt aux enfants, et qui s'apparente plutôt à des sitcoms. Ça rappelle un peu *La Croisière s'amuse* ou *Les Simpsons*. Ce sont des intrigues quasi familiales qui se déroulent à l'intérieur du donjon. Il y aura également *Donjon Monsters*, qui racontera la vie d'un second rôle, chaque album étant pris en charge par un dessinateur différent. L'écriture et le storyboard sont toujours assurés par Lewis et moi. Dans cette série, le premier sera Mazan, puis Menu, puis Vincent Sardon, David B, Stanislas, etc. Le but est d'amener à l'*heroic fantasy* des gens qui ne sont pas faits pour et de réussir à imposer des graphismes de plus en plus bizarres. Le but ultime serait d'en faire faire un par Mattt Konture ou José Parrondo. Mais rien n'est cynique ni gratuit là-dedans. On y croit vraiment. J'ai une tendresse énorme pour tous les personnages que je mets en scène.

Croquis pour La chemise de la nuit

Les ancêtres qui s'étaient glissés hors de leurs portraits
vêtements prenaient un peu de bon temps - oui. Tout était joyeux,
c'était une nuit comme les autres et cependant, quelqu'un était triste
C'était la première fois qu'un petit vampire faisait ce genre de caprices.
Tout le monde en était bouche bée
Je veux aller à l'école.
Les vampires sont libres comme l'air. ils volent,
peuvent se changer en Rat, en loup,
en chauve souris, ils peuvent même mordre
les filles jusqu'au sang sans que leur
maman ne les gronde
Mais franchement Petit Vampire…
est-ce que tu n'as rien de mieux à faire que d'aller à l'école
Non.
2

9eA : Les différentes époques de *Donjon* concrétisent un des thèmes omniprésents de votre travail : le temps qui passe.

JS : *C'est le centre. Tous mes livres parlent de l'héroïsme face au temps. C'est le sujet de* Donjon, *en effet, ce déplacement des centres de gravité de l'existence, le moment où l'on cesse d'être le héros de sa propre vie pour devenir un second rôle.* Donjon *est également une charge assez hargneuse contre l'héroïsme. On se rendra compte que l'héroïsme est très exactement ce qui s'oppose aux révolutions, puisque les héros interviennent toujours pour que le monde reste ce qu'il est, et que les dragons ne le mettent pas cul par dessus tête.*

9eA : Vous voyez toute cette veine d'*heroic fantasy* comme un fantasme petit-bourgeois ?

JS : *Pas du tout. J'adore ça, c'est le centre de mon existence. Je n'ai qu'une envie, c'est d'être le héros, mais j'essaie simplement d'être un peu lucide par rapport à ça. Le héros le plus touchant, c'est Don Quichotte, ce personnage qui se débrouille pour dépasser son héroïsme. En fait, il y a deux sortes de héros. D'un côté, le héros américain dont l'héroïsme consiste à triompher des forces de l'existence. Celui-là est le mal parce que, lorsqu'on a assisté à son aventure, on est très malheureux dans nos petites vies de ne pas être comme lui. De l'autre, il y a le héros tragique grec qui est héroïque parce que son sort est terrible, qu'il*

ne pourrait pas lui arriver pire que ce qui lui arrive. Ce genre d'histoires, ce sont des pansements pour l'âme. Quand on a assisté à ces tragédies, on se sent mieux dans nos vies à nous. Je n'ai pas d'énorme tendresse pour le héros christique qui, par ses qualités supérieures, écrase le spectateur ou le fidèle. Je crois beaucoup à la comédie humaine, aux hommes qui deviennent grands par les malheurs qu'ils endurent. Je ne crois pas une seconde aux hommes qui deviennent grands par leur vertu, ou la transfiguration de leurs qualités, par une révélation. Je suis totalement étranger à cette tradition-là.

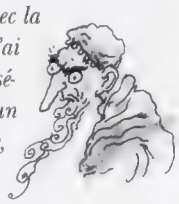
9eA : Puisque vous parlez de tradition, il faut évoquer l'importance de la judaïté dans votre travail…

JS *: Si j'étais auvergnat, j'aurais une passion pour l'Auvergne. On entre dans le monde par une porte, je suis entré par celle du judaïsme, au confluent de l'Afrique du Nord et de l'Europe de l'Est. J'ai reçu une éducation religieuse assez orthodoxe, qui a été battue en brèche par l'ironie de mon grand-père. Unique survivant d'une famille décimée par les camps d'extermination, il voyait tout ça avec beaucoup de distance et d'humour. Il n'y croyait pas une seule seconde, alors qu'il avait lui-même reçu une formation de rabbin. Il était plus érudit que les gens censés m'enseigner l'hébreu et le reste, mais ne croyait à rien.*

J'ai appris tout petit que Dieu n'existe pas, mais je n'arrive pas à éliminer l'idée de Dieu, parce qu'elle est essentielle pour moi. Sachant qu'il n'existe pas, je suis prêt à me battre corps et âme pour lui. Tout ça m'amuse infiniment. J'aime dans le judaïsme la ritualisation du quotidien, une façon de donner de l'importance au jour qui passe, en instituant chaque jour, chaque acte de l'existence, comme une cérémonie. Je trouve ça important. Je ne suis absolument pas religieux. J'ai des soucis avec la religion, qu'elle soit juive ou autre. Mais j'essaie de donner du sens aux choses. J'ai trouvé que les écrits juifs m'y aidaient mieux que la philosophie grecque, romaine ou allemande. J'ai fait des études de philosophie, j'adore ça. Je lis Platon, Sénèque, tous ces gens-là, j'en fais mon miel également, mais c'est autre chose. Ce qui me déplaît dans la pensée occidentale telle qu'elle nous est donnée, soit par les Grecs soit par les Chrétiens, c'est qu'il s'agit d'une pensée systématiquement préhensile. Le logos *est là pour attraper le monde, le mettre en cage, répondre aux questions. La pensée juive cherche à affiner les questions, à assombrir le mystère, à le rendre plus imperméable, à rendre le réel plus savoureux, mais certainement pas à régler les problèmes. Cette manière de vouloir s'approprier le réel, de le mettre en coupe réglée, de vouloir le comprendre, j'y vois la mort. C'est une façon de dire que tout ce qui commence doit finir, qu'il doit y avoir une apocalypse. Je suis étranger à tout cela. Thèse, antithèse, synthèse, c'est le mal absolu pour moi. Moi je suis pour thèse, antithèse, antithèse, antithèse, antithèse… Il n'est pas question que la discussion s'arrête. La pensée occidentale telle qu'elle nous vient depuis les Grecs vise la fin de l'histoire, la fin de la discussion… Ça mène à la destruction. La pensée occidentale est un bûcher qui brûle tout. La pensée juive procède par une revivification constante du sujet étudié. On doit éclater les mots, maintenir entre l'étudiant et la chose étudiée un écart différentiel. Il doit toujours y avoir une distance entre soi et la chose qu'on veut englober, qu'il s'agisse d'une femme, d'un livre, du monde. C'est pour cette raison que je dessine : pour ne pas consumer les choses. Je me moque de baiser des femmes, de manger de la nourriture, je préfère dessiner tout ça.*

9eA : Vous avez parfois une curieuse façon de jouer avec les représentations juives. *Les Potamoks* sont une variation sur certains passages de la Bible dans laquelle les Potamoks jouent le rôle des Juifs. Or, ils sont représentés dans l'histoire avec…

JS *: …des gueules de cochon ! Pourquoi ? Je vais être obligé de faire un peu d'autobiographie… Mon père est avocat. Il a été le premier avocat à traduire des néo-Nazis en justice en France. Quand j'étais enfant, j'ai grandi avec des coups de fil anonymes, des lettres de menace, des cercueils dans la boîte aux lettres et les flics en bas de chez nous. J'ai connu ça de 8 à 13 ans. J'ai grandi avec la paranoïa de l'imagerie antisémite. J'ai découvert que dans cette imagerie antisémite, le Juif était représenté comme un monstre. À l'époque de l'expressionnisme, c'est le vampire de Murnau. En Espagne au Moyen Age, c'était les porcs. Marrane, en espagnol, ça veut dire « porc ». En France, quand un Juif entrait dans une ville, il devait payer l'impôt « pied fourchu », celui qu'on faisait payer au bétail. La réaction saine serait de dire « Mais non, nous ne sommes pas des monstres, nous sommes des êtres humains comme vous. » Ça, tout le monde le voit, on sait bien qu'un Juif ressemble à tout le monde. J'ai préféré m'emparer de cette ménagerie monstrueuse et inverser cette symbolique. Le vampire de Murnau ne sera pas l'élément exogène qui amène la peste dans la ville, mais le type déprimé qui est seul parce que personne ne le comprend. Le Golem sera une grosse boule de gentillesse et d'incompréhension… Tous mes personnages sont très archétypaux. Je me suis saisi de cette imagerie nocive et, plutôt que de faire comme si elle n'existait pas, j'ai décidé de la prendre et d'en faire une imagerie bénéfique, que mon travail ait un rôle curatif. Reprendre ces images et leur faire dire autre chose. Je l'analyse comme ça aujourd'hui, mais je dessine ces bonshommes-là depuis que je suis petit. Je ne sais pas pourquoi je me suis mis à dessiner les monstres qu'on me collait sur le dos. Je peux avoir beaucoup de dérision sur le judaïsme, mais l'utilisation de cette imagerie n'est à aucun moment néfaste. Il y a aussi*



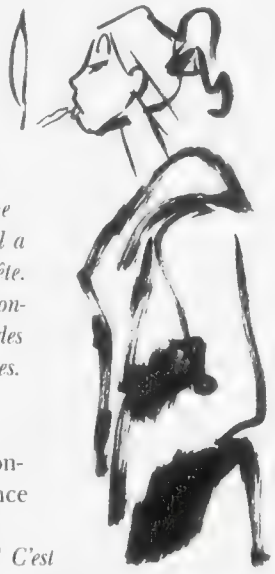
tout simplement que j'aime les monstres pour 50 raisons, la première étant que dans une école où tout le monde fête Noël avec la crèche, le petit enfant juif se sent un peu bizarre… Ma mère est morte quand j'étais tout petit. Chaque jour, à la sortie de l'école, c'est « l'heure des mamans », et moi je n'avais pas la mienne… Au bout d'un certain temps, on devient bizarre aux yeux des autres, on n'est pas comme eux. Et on passe son temps à faire semblant. J'ai développé à l'extrême une capacité à la Zelig de me fondre dans la masse et d'adopter le comportement et la diction des gens en face de qui je peux me trouver. J'ai ce trait de comportement depuis que je suis gamin. N'empêche que cette étrangeté que j'ai complètement réussi à masquer – j'étais l'enfant le plus joyeux et le plus fêtard qu'on puisse imaginer –, elle se retrouve dans mes livres. Il faut bien que je mette des monstres quelque part. Le monstre m'est sympathique parce que c'est un individu étrange qui n'est pas voué à se reproduire.

9eA : À part dans *Pascin*, les femmes de vos histoires ont en commun d'être belles et mystérieuses.

JS : *J'aimerais bien pouvoir vous dire non… (Rires) Ce qui m'intéresse, c'est de retranscrire des dialogues idéaux entre les hommes et les femmes. Une chose me révulse dans l'expression du désir masculin, c'est l'avidité, et une autre me dérange dans l'expression du désir féminin, c'est la gravité. Mes personnages féminins ont un côté immatériel parce qu'elles ont cette bienveillance qu'on ne trouve évidemment que très rarement dans la réalité. On ne peut la trouver que chez une sœur, une mère, en tout cas une femme avec qui on n'a pas de relation passionnelle, préhensile, comestible, ce que vous voudrez… Lorsqu'un homme et une femme ont une affaire ensemble, il y a forcément de la sauvagerie.*

9eA : Comment expliquez-vous la surabondance de citations dans votre œuvre ? Nous avons repéré, en vrac et de façon non limitative : *La Bible*, Sherlock Holmes, Kafka, Gustav Meyrink, Tolkien, Lovecraft, Pratt, Astérix, sans parler des références cinématographiques…

JS : *Ce n'est pas pour introduire du second degré dans mes histoires. Je déteste ça. C'est pour moi une façon de donner corps aux histoires. Par exemple dans* Professeur Bell, *je ne fais pas une citation de Sherlock Holmes, je vais directement chercher le type dont s'est inspiré Conan Doyle pour faire Sherlock Holmes. C'est une manière de donner du grain à moudre au lecteur curieux qui voudrait aller creuser le truc. Pratt procédait ainsi quand dans certaines de ses cases, il dessinait des rayonnages de bouquins qu'il n'avait probablement même pas lus. Ça donne de la densité. Le Mexicain à deux têtes du* Professeur Bell, *c'est un peone du début du siècle, qui est devenu millionnaire en exhibant une bosse frontale sur laquelle il a dessiné une deuxième tête. J'essaie à chaque fois de plonger dans la réalité ou dans des fictions littéraires existantes. Ça m'amuse.*



9eA : Ce qui est étonnant, c'est la permanence des références à *Astérix*.

JS : *J'adore* Astérix *! C'est bien pour les gosses, c'est bien pour les grands. Les dessins d'Uderzo sont merveilleux, mais c'est surtout pour les histoires de Goscinny que j'en ai. Si on laisse ses enfants avec Goscinny, ils sont avec quelqu'un qui s'occupe bien d'eux. Chaque ligne de Goscinny montre que c'était un type bien. J'ai une révérence sans bornes pour lui. On sent l'homme pudique, qui savait se tenir. Et qu'est-ce que c'est drôle ! Dans* Western Circus, *le tueur à gages qui rate un éléphant dans un couloir, et que ça met dans un état incroyable… !* (Rires) *Goscinny est un des plus grands humoristes que je connaisse. Et son thème n'est pas seulement la bêtise, c'est aussi les copains, la bande. En tant que Niçois, il n'y a rien qui me tienne plus à cœur. On retrouve ça dans mon travail également. Une des choses qui me plaît vraiment bien dans* Donjon, *et qui vient de Lewis d'ailleurs, c'est la rencontre d'Herbert et Marvin. Dans mon premier script, Marvin disait tout suite « copain » à Herbert. Lewis est intervenu très vite pour retarder ça. Dans la version finale, ça démarre avec Marvin qui n'est pas un copain. C'est juste un type qui suit un canard. Ensuite seulement, il l'appelle « copain », et ça prend une grande force. Ça fait un peu « cour d'école », mais j'aime beaucoup ça. Ça donne foi en l'existence.*

9eA : On remarque une grande parenté entre certains de vos cycles en BD (*Donjon* bien sûr, mais aussi *Les Potamoks*) et les jeux de rôles, avec même une grande influence de Greg Stafford et du jeu *Runequest*.

JS : *C'est vrai. Stafford a fait des études de mythologie et a inventé un jeu de rôles grandement inspiré de l'Antiquité. C'est de loin ce qui se faisait de plus intelligent dans les jeux de rôles à l'époque où j'y jouais. J'ai commencé par acheter des jeux où l'on proposait de faire vivre l'univers inventé par les créateurs du jeu. C'était souvent très compliqué, et comme je n'ai pas beaucoup de mémoire, au bout d'un moment, j'ai inventé mes propres histoires avec mes propres personnages. C'est ainsi que sont nées beaucoup des intrigues qu'on retrouve dans* Donjon. *J'ai commencé à jouer à onze ans et j'ai arrêté il y a trois ou quatre ans, j'avais trop de travail. La bande dessinée et le jeu de rôles ont en commun d'avoir suscité tant de trucs nuls que ça a discrédité le média dans son ensemble. Il y a de mauvais jeux de rôles, mais le principe narratif est en lui-même intéressant. Comme il y a plusieurs joueurs, on apprend à ne pas avoir uniquement un seul personnage qui va accomplir toutes les actions, mais à donner à chaque personnage sa « scène », son « moment » de l'histoire.*

Ça se retrouve probablement dans mes récits. Je peux mettre en scène un personnage central dans un album, lequel deviendra un personnage secondaire dans le suivant. Ce qui m'importe, c'est de raconter un petit monde.

Je n'en fais pas un drame, il y a plein d'autres activités intéressantes, mais peindre ça m'emmerde. C'est toujours pareil
C'est bien simple, les peintures que je fais en ce moment m'emmerdent autant que les dessins satiriques que j'ai vendus au Simplicissimus.
8

ascin © *L'Association*

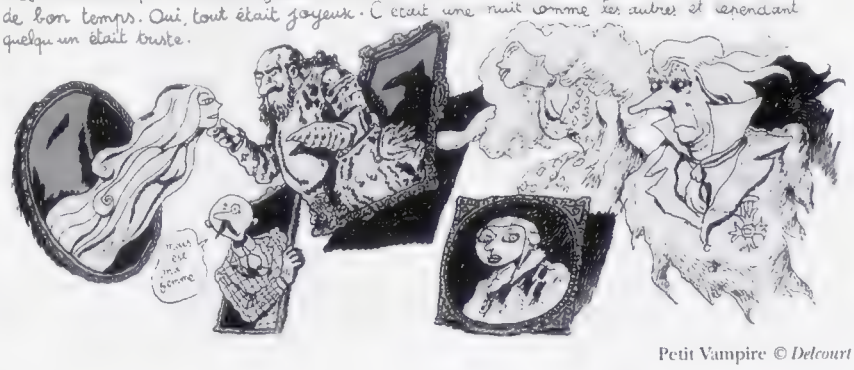
9eA : Qu'est-ce qui vous a plus particulièrement poussé à vous intéresser à Pascin ?

JS : *J'ai découvert Pascin à l'âge de quinze ou seize ans. J'étais dans une école de peinture. Un copain à moi, plus âgé et pianiste, allait jouer du piano dans les rallyes de la haute société, chez les aristocrates. C'était un baiseur invétéré, un type très chouette qui adorait Pascin. J'ai beaucoup aimé les peintures et les dessins qu'il m'a montrés. Ensuite, j'ai oublié Pascin. Aux Beaux-Arts, à Paris, quelques années plus tard, j'entre dans la galerie de M. Abel Rambert, le galeriste de Pascin. C'était rempli d'œuvres de Pascin, j'ai trouvé ça absolument superbe. J'étais étudiant, je n'avais pas de quoi me payer ces catalogues qui coûtaient mille francs l'un. M. Rambert m'en a offert deux, sans savoir qui j'étais et si j'allais en faire quoi que ce soit. C'était vraiment un superbe cadeau. Je suis rentré chez moi, j'ai regardé les tableaux de Pascin, j'ai copié ses dessins, puis je me suis mis à lire tout ce que je pouvais trouver sur lui, jusqu'à obtenir, par Abel Rambert, une correspondance de Pascin dans laquelle je me suis plongé. Plus tard dans le cadre de mes études de philosophie, je me suis intéressé à d'autres peintres juifs de cette période, à savoir Soutine, Chagall, Kokoschka. Je triche un peu dans Pascin. Le groupe d'amis intimes que je dépeins n'était pas le vrai groupe. Ces gens se connaissaient, s'estimaient, mais l'ami intime de Soutine était Modigliani, pas Pascin. Chagall vivait dans son coin avec sa femme, il travaillait. Pascin était l'ami de tout le monde parce qu'il avait toujours de l'argent à distribuer. Comme les personnages de la commedia del arte, ils ont chacun leur rôle. Chacun représente selon moi une façon de vivre la peinture quand on est Juif, c'est-à-dire par rapport aux interdits bibliques, et la spécificité que représente la peinture pour eux. La loi juive n'a pas permis qu'on en fasse pendant vingt siècles, et d'un seul coup, toute une génération s'est mise à en faire. Il y a eu une émergence de peintres juifs. Ils s'occidentalisaient, débarquaient en France, voyaient dans la peinture une nouvelle fonction possible pour eux. C'est une période de réelle émancipation, même si on sait ce qui a suivi. C'est le moment où cette culture est devenue lisible, compréhensible par des non-Juifs. Pour autant, ce que raconte Kafka ou ce que peint Chagall est une vie qui existe depuis des siècles. C'est comme le blues. Des gens faisaient des choses dans leur coin sans que personne ait l'idée d'aller y voir, et soudain, sans qu'on sache vraiment pourquoi, ça devient plus facile à communiquer.*

9eA : La mort est présente dans toute votre œuvre, non comme une fin irrémédiable, mais plutôt comme une transformation, un passage.

JS : *C'est mon plus gros mensonge. S'il y a une chose dont je suis persuadé, c'est que les morts ne vont nulle part. Le plus profond moteur de ma création c'est que j'invente des mondes où les morts peuvent parler, revenir. Le fantastique, avec les revenants, les fantômes et les squelettes, est extrêmement rassurant. Ça décrit un monde où l'on peut communiquer avec les morts. La réalité est tout autre. La vérité est qu'il n'existe rien d'autre à part ici et maintenant. Les morts ne vont nulle part. Leur dépouille va sous la terre, eux ne vont nulle part. Ils ne sont plus, et ça c'est un cauchemar. Chagall disait qu'il voulait prendre tous les Juifs de son village et les mettre à l'abri dans ses toiles. Il y a un petit peu de ça chez moi. Dans chaque histoire, je mets des gens que j'aime parce que j'ai envie de sauver tout le monde. C'est l'arche de Noé. On pourrait dire que je suis le contraire d'un platonicien. Je passe mon temps à montrer le mur de la caverne aux gens, parce que pour moi mes histoires ont une vertu curative. Je me réfugie là-dedans parce que c'est extraordinairement rassurant. Je décide de donner à mes personnages des morts qui ont du sens, alors que la vraie mort n'en a aucun. On ne meurt pas parce qu'on a fait du mal ou que c'est une belle tragédie. On meurt parce qu'on meurt. Le réel est donné, à nous de lui trouver un sens… En réalité, je ne me pose pas toutes ces questions. On a parlé de Kafka et de quelques autres, mais je n'ai pas encore parlé des gens que je préfère. En BD, c'est Fred, en poésie, c'est Jacques Prévert, en roman, c'est Albert Cohen. J'essaie d'être dans leur veine, de raconter des jolies histoires et c'est à peu près tout. Je ne vais pas très loin dans la symbolique des choses que je raconte. Il y a une évidence enfantine dans le fait de mettre en présence tel et tel personnage.* (Silence) *Je m'en veux d'être aussi bavard. En parlant de son travail, on se décridibilise. C'est comme un magicien qui explique ses tours* ■

Propos recueillis le 17 juillet 2000


Les ancêtres qui s'étaient glissés hors de leurs portraits vieillissaient un peu de bon temps. Oui, tout était joyeux. C'était une nuit comme les autres et cependant quelqu'un était triste.

Petit Vampire © *Delcourt*

Pascin, destin, dessin

La première image que Joann Sfar donne de Pascin représente un homme maigre, manches retroussées, clope au bec, négligemment couché sur son coude, vêtu d'une seule chemise douteuse, qui se gratte l'oreille de son pinceau [1]. Son autre main est posée sur une toile dont le sujet est imprécis, une femme peut-être. Le dessin est au centre de la feuille blanche, sans décor, d'un style intermédiaire entre Egon Schiele et la période bleue de Picasso. En légende il est écrit à la main « Joann Sfar présente : Pascin au travail ».

Pascin © L'Association

Le syndrome Rimbaud

Si les habitués de L'Association connaissent le travail de Sfar, si la présentation visuelle qu'il en donne permet de se faire une première idée de ce Pascin, par contre on ignore de quel travail il pourrait s'agir. Le second dessin, au bas de cette même page, ne semble guère plus explicite, car voici le même individu – reconnaissable à l'intensité de son regard – toujours couché, cette fois en train de caresser un chien. Le cadrage sur l'homme se rapproche, des ombres apparaissent de même que des éléments de décor (on serait dans une chambre, près de la fenêtre), l'encre de la plume et la main du dessinateur se font plus présentes, diversifiées selon qu'il s'agit d'identifier des poils de barbe, le pelage du chien, des textures de tissus, le bois du cadre de la fenêtre, etc. Il faut attendre la sixième ou septième page du récit avant d'apprendre que Pascin est peintre, et que, selon la femme nue qui pose devant lui, il travaille trop peu. Jusque là on avait surtout parlé de son sexe mignon, de son orgueil mâle, et de son chat qu'il avait fait castrer. Maintenant, on parle d'art. Enfin, de l'image que devrait projeter un artiste se voulant crédible.

Car, on l'a deviné, Pascin a un problème, il s'emmerde en peignant : « C'est toujours pareil (...), les peintures que je fais en ce moment m'emmerdent autant que les dessins satiriques que j'ai vendus au *Simplicissimus* ». L'information est de taille, surtout lorsque l'on sait que Pascin est arrivé à Paris en 1905, à vingt ans mais avec l'expérience d'un vieux briscard. À ce moment, en effet, après une enfance et une adolescence peuplée de trucs peu reluisants [2], il a déjà vécu à Vienne, à Berlin à Munich ; et *Simplicissimus*, fleuron de la presse satirique en Allemagne, lui a déjà apporté la célébrité. Si parler de « syndrome Rimbaud » est sans doute exagéré en ce qui le concerne, on ne peut douter un instant du parcours exceptionnel de ce Julius Pincas, et que fort du tremplin médiatique de *Simplicissimus*, la voie du succès lui semblait largement ouverte.

L'art, la vie

Paris, au début du siècle, est la capitale mondiale de l'activité artistique. Comme aujourd'hui, les avant-gardes s'y succèdent et la nouveauté sent déjà le moisi eu égard à ce que demain prépare. C'est que l'on ne peut remettre en question d'un coup plusieurs siècles de traditions qui se donnent comme « naturelles », et qu'il faut y aller par morceau(x), comme pour le mur de Berlin. Si avec le recul les choses sont plus simples, on reste cependant ébahi de voir qu'entre *Impression, Soleil levant*, (Monet, 1872) et *Composition*, la première aquarelle abstraite de Kandinsky en 1910, il y a quasi quarante ans ; alors qu'entre cette dernière et le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, il n'y a que trois ans. Que dire alors du plus radical

des contemporains de Pascin à Paris, Marcel Duchamp, qui la même année 1913 avec les premiers *Ready-made* (la célèbre *Roue de bicyclette*) anticipe chacune des questions sur lesquelles des générations d'artistes buttent encore de nos jours ?

« Qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ? » se demandait Gauguin. « Que peindre, comment peindre, pourquoi peindre ? » interrogeait Magritte. « Que pourraient encore l'art et les artistes, comment les justifier ? », murmure Duchamp, sourire en coin, avant de lancer à Brancusi, au sortir du Salon de l'Aéronautique en 1912 : « C'est fini la peinture. Tu sais faire ça, toi, une hélice ? ». C'est que le monde a plus changé en quelques années qu'en plusieurs siècles, débauchant l'énergie dans ses machines électriques ou à pétrole, inventant le moteur qui est la clé du cinéma et des rotatives, l'industrie des média. C'est Charlot dans *Les Temps modernes*, c'est Tintin qui bousille trains, avions, automobiles chez les Soviets tandis que Quick et Flupke patinent en trottinette. La question est toujours d'actualité : Duchamp, et après ? Ce n'est ni plus ni moins que l'existence de l'art qui est contestée. Pour Pascin, qui ne dispose pas du recul confortable dont nous disposons, la question est vitale, au point d'hypothéquer le moindre détail de sa vie quotidienne, de ses relations avec autrui, de sa pratique artistique. L'expression « l'art ou la vie », se décline chez lui avec la même intensité, la même angoisse, comme si un agresseur lui demandait à chaque seconde de choisir entre sa bourse ou sa vie.

Chagall, Soutine

Sfar fait intervenir Chaïm Soutine dès le début du récit. Œuvrant à la célèbre et monumentale suite *Bœuf écorché*, dont le thème avait déjà été traité par Rembrandt, Soutine souhaite s'acheter un vrai boeuf, car il ne peut peindre que d'après nature, mais comme d'habitude il n'a pas d'argent. Il n'a pas de chance avec les femmes non plus, par exemple il suffit que Lucy accepte de lui offrir un peu de la chaleur de son corps, pour une fois, pour qu'à ce moment Pascin fasse brutalement irruption dans la pièce ! « Je ne suis destiné qu'à avoir des femmes laides, des dettes et des problèmes » s'écrie alors Soutine, en un remarquable raccourci de sa vie. Son œuvre est emblématique du courant expressionniste, un des courants les plus puissants du vingtième siècle parce que émanation du corps social. L'expressionnisme « privilégie un moi fait comme un rat, luttant pour ne pas se défaire, incapable de sortir de soi et de sa torture ; mettant tout l'accent de l'art sur une protestation face à un pouvoir qui l'aurait déjà, de toute manière, enfanté et façonné ! (...) C'est lui qui donne raison au pouvoir comme fondateur de subjectivités malheureuses. Il n'est pas étonnant que les réactionnaires actuels en matière d'art aiment l'expressionnisme, ou soient morbidement fascinés par lui. (...) Il aura beau crier, jamais il n'échappera à ce que Picasso appelait une « vision de chien »[3].

Il faut attendre la page 49 du récit pour voir apparaître Marc Chagall.

Marc Chagall, Environs de Vence, *1957* © ADAGP, Paris 2000

Sitôt ce dernier évoqué, Sfar en revient à dessiner les amours déçues, une fois encore, de Soutine. Chagall n'apparaît ensuite que par intermittence, quasi fortuitement. Il faut dire que ses choix de vie et artistiques offrent nettement moins de passion, c'est-à-dire dans le chef de Pascin et de Soutine, moins de sexe et de plaisirs illicites : « Chagall qui se couche tôt parce qu'il vit avec sa femme dans la crainte de Dieu et qu'il respecte la Torah, ce mode d'emploi de l'existence qui ne se contente pas de promettre le bonheur dans un monde futur. Non. Le respect de la Torah procure un bonheur paisible et plein dans la vie d'ici-bas ». Il était fatal cependant que Chagall intéresse Sfar par un autre biais, étant donné que le peintre indique à l'auteur de bandes dessinées le scénario des scénarios, la Bible. Et aussi que le traitement de ses images apparaît étonnamment moderne dans sa manière de composer des pages-gigognes, des récits en poupées russes qui n'auraient jamais connus les concepts de case (alignées, tirées au cordeau), de strip, etc. Du Fred, du Régis Franc avant la lettre, avant que les émules du *9ème Rêve* ne banalisent en recherches formelles esthétisantes ce qui était avant tout des nécessités poétiques de récit.

Si Pascin ne partage pas les choix artistiques ni de Soutine, ni de Chagall,

TROIS PEINTRES JUIFS
réunis un soir de Kippour à Paris.
Marc Chagall
né le 7 Juillet 1887
à Vitebsk, en Russie
débarque à Paris en 1923
Chaïm Soutine
né en 1893, à
Smilovitchi et après
des études à Minsk et
à Vilna, il vient à
Paris en 1913
Julius Mordecaï Pincas
dit Pascin. Né le
31 Mars 1885 à Vidin,
en Bulgarie ottomane.
Vit à Paris depuis 1905.

Pascin © L'Association

Pascin : Nu.
100 X 210, Galerie Jourdain Paris, Photo J.M. Marcel, reproduit in
Le dessin français au XXème siècle, *Hermod, 1951, p.120*

leur connivence plonge cependant ses racines dans le substrat culturel des communautés juives du vieux monde slave d'où ils sont issus tous les trois. Sfar y consacre un chapitre entier, le sixième, qui commence par la réunion de trois exilés, trois errants qui se retrouvent un temps à Paris. Ils témoignent des conditions de leur enfance, intensément liée au dessin. On sait – Sfar le rappelle en préambule – que la tradition juive exclut toute forme de figuration « parce l'homme est à l'image de Dieu, et représenter l'homme c'est créer une idole ». Si Chagall s'en sort plutôt bien, malgré le fait que sa mère utilisait la toile de ses tableaux terminés afin de briquer le plancher, la communauté n'accordait pas tellement d'importance aux gribouillages du gamin : « Dans mon village, j'étais un spectateur indolent, un petit fou aimé des siens ». Par contre Soutine, dixième enfant d'une famille miséreuse, a vraiment souffert de sa passion précoce et interdite, le village entier se liguant contre lui, cruellement battu et passant à deux doigts de la mort, littéralement, pour avoir tenté de tirer le portrait du rabbin. À sept ans, ses parents l'enferment plusieurs jours dans la cave parce qu'il a volé des ustensiles de cuisine afin de s'acheter des couleurs.

Cupidon, Sébastien

Quant à Pascin, le lien du dessin à l'enfance est d'une toute autre nature puisqu'il ne dessinait que des femmes nues, faute de mieux. Son vrai désir étant d'aller au bordel afin de toucher du doigt, des mains, du nez, des oreilles, de la peau – et finalement très peu des yeux – l'objet de ses désirs. « Marcus Pinkas était un père très dur. (...) Dès sept ou huit ans, Julius Mordecaï, son fils, fuyait au bordel ». Et l'on se souvient alors de l'étrange dialogue que Sfar racontait d'entrée entre Pinkas/Pascin et Lucy, son modèle et sa maîtresse. Lucy : « J'ai constaté qu'à chaque fois qu'une chose te faisait bander, il fallait que tu la dessines. Alors si tu veux arrêter le dessin, il faut arrêter de bander. Plus de désir de posséder le réel, plus de dessin. (...) Peut-être que ce que j'ai fait jusqu'à présent ne t'a pas assez étonné. Il faudrait quelque chose de jamais vu. Tu imagines le sexe d'un chien dans ma bouche ? ». À quoi Pascin répond : « Tu aurais eu tort d'accepter, ça m'aurait fait peur, ton truc. (...) Peur du pouvoir qu'on a l'un sur l'autre». Lucy : « C'est pour cela que tu peins, en fait, pour me mettre à distance ».

Est-ce le hasard qui fait que Sfar dessine Pascin sous les traits de Gainsbourg ? Pascin provoque, par la parole, par les actes. Il dénigre son oeuvre, et s'ouvre les veines le soir du premier vernissage qui compte. Comme il ignore le sens des limites, il n'a de cesse de réaliser le fantasme de tout mâle (« Nous voulons le harem » dit-il), exigeant des femmes d'être à la fois maman, maîtresse, putain, épouse, sœur, fille. Manifestement la question du père est mal résolue et sans vouloir faire de psychologie à quelques francs, on sait que dans ce cas le rapport à la Loi est problématique. Ce qui est un handicap dans la tradition juive. Ce qui est un atout dans le domaine artistique. L'image de l'enfant prodigue hante Pascin. Revenant à la première image dessinée par Sfar, on voit, disions-nous, le peintre qui se gratte l'oreille avec un pinceau. Faux : il s'agit plutôt d'un Cupidon plein d'ego qui rate son coup, par derrière, et se mue en Saint-Sébastien ■

[1] In *Lapin* n°15, p. 75, avril 1997.
[2] Que raconte Sfar, notamment dans *Lapin* n° 22.
[3] Pierre Sterckx, *De l'art moderne aux arts premiers*, *Télérama* hors série, p. 47, printemps 2000.

L'Arbre et le Livre

Kabbale et Torah
dans l'œuvre de Joann Sfar

Le judaïsme est l'un des grands absents de la bande dessinée. Art Spiegelman avait évoqué avec talent la Shoah et les Askhenazes émigrés aux États-Unis, mais au fond, assez peu parlé du judaïsme lui-même, en tant que rapport au monde et à la vie. Joann Sfar, pour sa part, l'intègre pleinement dans son travail, même lorsqu'il n'en parle apparemment pas. Il plonge son lecteur ou sa lectrice dans une ambiance issue des contes askhenazes de Pologne et de Lituanie, des légendes séfarades de l'empire Ottoman, des talmudistes et des kabbalistes.

Le nom de Sfar est lui même construit sur la racine hébraïque SeFeR, le Livre, ou encore le Dénombrement, puisque lettres et chiffres possèdent une ambivalence qui sert de fondement aux spéculations des kabbalistes. Pour un féru de Gématrie (procédé d'interprétation des mots par leur valeur numérique) comme l'auteur du *Professeur Bell*, cela signifie quelque chose : « *Il faut aller voir les différents sens du mot, son étymologie*, explique Joann Sfar. *À une lecture allégorique ou symbolique de la littérature, je préfère une lecture analogique. C'est ce qu'on pratique à longueur de temps dans les textes talmudiques et kabbalistiques, c'est-à-dire : tel texte a ce sens-là, mais également ce sens là, et cet autre encore. On ajoute les significations les unes aux autres. Kafka et moi et tous les auteurs juifs avons trouvé cela dans l'enseignement des mystiques et du Talmud* ».

L'Arbre des Sefirot

Au-delà des références directes, on trouve nombre de touches kabbalistiques discrètes au long des albums. Ainsi, Célia déclare au professeur Bell à propos du fantôme Eliphas (avatar de l'abbé Constant, dit Eliphas Lévi, kabbaliste du XIX[e] siècle, ou encore du fabuleux Eliphas de Saint-Elme de Taillebourg de la Nox, personnage récurrent de Gaston Leroux) : « *Vous êtes le prince et Eliphas le cheval blanc* »[1]. Cheval, en bas latin *cabbalus*, jeu de mot classique pour évoquer la Kabbale. Ce détournement est poussé plus avant avec les trois Caballisteros de *Paris-Londres*, présentés comme des cow-boys mexicains [2]. Conformément à l'usage des kabbalistes, le recours aux jeux sémantiques est une constante sfarienne.

Il ne faut pas que tes parents apprennent que j'existe.
c'est pas mes parents.
c'est mes grand-parents.
J'ai perdu mes parents.
Ah bon? Tu les as mis où?

Petit Vampire © *Delcourt*

Le Petit Monde du Golem © *L'Association*

Le Petit Monde du Golem est évidemment le récit le plus clairement imprégné du folklore ashkénaze. Le lien entre l'Arbre – représentation traditionnelle des dix sefirots, entités émanant de Dieu dans la kabbale – et le Golem, image inversée de l'Homme, est manifeste dès le premier récit : « *On dit souvent que l'Homme est un arbre à l'envers dont les racines seraient au ciel, vers le bulbe rachidien. Quant au Golem, ce serait un arbre à l'endroit, ses racines sont sous terre* » explique Michel Douffon[3], personnage dont on comprend à la lecture du *Petit Vampire* qu'il n'est autre que Sfar lui-même. Cet arbre – clef de la Kabbale depuis les mystiques languedociens du XIII[e] siècle – se retrouve dans le récit « Tree man of three trees road », dans lequel l'étrange rencontre avec un arbre à la croisée des chemins est expliquée par quelques phrases apposées en bas de pages, « *Le secret de la cabale, c'est qu'il n'y a pas de différence entre des branches et des racines / Il faut inventer une géométrie des arbres* »[4] ; le mot GéoMéTRie étant naturellement à lire comme une racine, une racine hébraïque sur laquelle se construit GéMaTRia, la Gématrie.

On trouverait sans doute dans cette équivalence entre branches et racines une piste pour comprendre l'apparent paradoxe chronologique : les aventures du Petit Vampire semblent se passer dans un univers historique postérieur à celui de *Fernand le vampire*, c'est-à-dire le petit vampire devenu adulte. Cela se conjugue avec l'influence de l'hébreu biblique, qui comme les autres langues sémitiques, place le passé devant soi et l'avenir derrière (*«Le temps, c'est très relatif»*, dira le docteur Albrenstein[5]). De même que la Torah existe de toute éternité et que vingt-deux lettres permutées permettent de créer toutes les Torah possibles, les personnages de l'univers sfarien existent de toute éternité et peuvent être permutés pour former les différents « moments » de l'histoire, sans souci de temps ou d'espace : le policier Humpty Dumpty est simultanément lituanien (*Petit monde...*) et londonien (*Professeur Bell*), sans que cela pose problème. L'organisation même de l'œuvre de Sfar, fondée sur le réagencement permanent des mêmes éléments, s'apparente donc à ce processus de combinaisons propre à la kabbale.

Cette lecture gématriaque est confirmée par l'interprétation même du *professeur Bell* proposée par l'auteur[6] : Bell, c'est la somme de Beth et de Lameth, première et dernière lettre de la Torah, dont la somme font 32, c'est-à-dire les vingt-deux lettres hébraïques plus les dix Sefirots – le lien avec l'arbre est à nouveau évident. La métaphore de l'arbre se poursuit par la rencontre de la mandragore, son double féminin. Étrangement, c'est dans *La Chemise de la Nuit* (série *Donjon Potron-Minet*), que l'on retrouve le plus clairement cet arbre symbolique sous la forme de l'arbolesse, victime de l'ignorance et de la cruauté des hommes qu'un savant athée et un justicier naïf tentent de sauver du bûcher. L'arbre symbolise donc la recherche de la connaissance, qui passe par une phase d'ingénuité – thème constant dans *Donjon* – voire de refus de la connaissance. Chez Sfar, l'athéisme est mystique, il ramène à l'Éternel en s'éloignant de la superstition pour le retrouver par la connaissance.

Cette ingénuité est à mettre en lien avec le hassidisme, dont Sfar admet volontiers l'influence lorsqu'il déclare : « *On doit plusieurs choses au hassidisme. D'abord, cette idée que Nietzsche a traduite dans* Le Gai Savoir, *à savoir qu'il n'y a pas de connaissance sans plaisir d'apprendre, pas de livre sans joie du livre, que tout cela doit être festif. Je déteste l'image qu'on nous transmet toujours d'un judaïsme triste et mélancolique* ». Mais dans le hassidisme ashkénaze, le simple peut parvenir à Dieu sans la connaissance rabbinique, par la simple expression de sa joie : si vous ne savez pas prier, vous pouvez danser, faire de la musique.

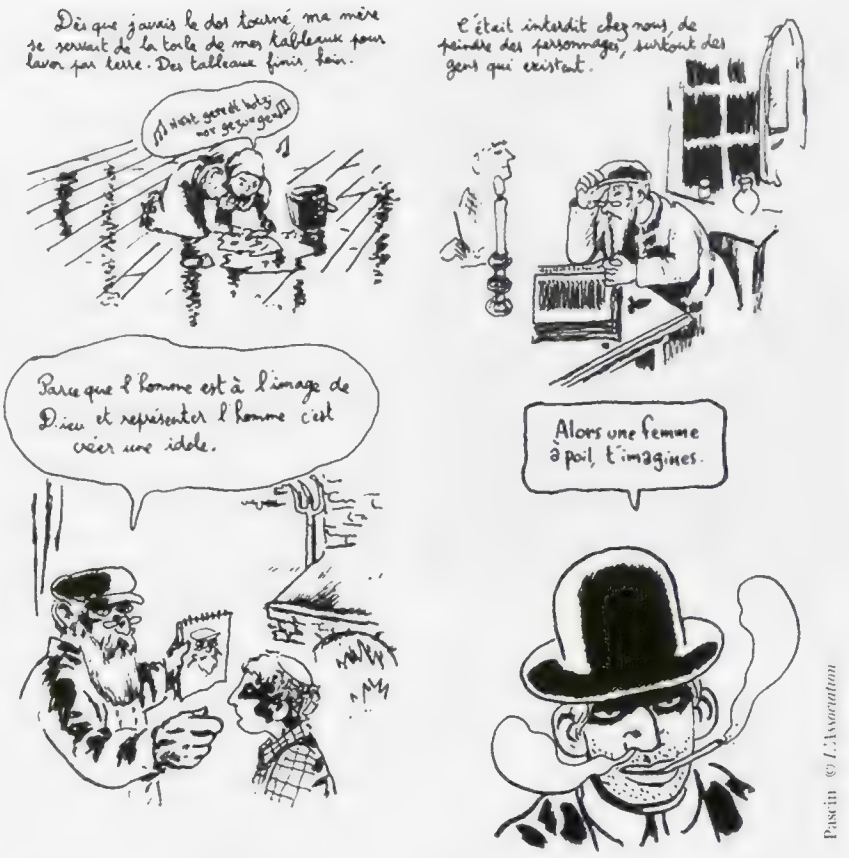
Petit Vampire fait du kung-fu!
© *Delcourt*

Salomon, le chat-rabbin qui vit dans un tableau de Chagall dans *Petit Vampire* [7], ne professe pas autre chose : ce que tu cherches à savoir dans le livre se trouve en réalité en toi. Le simple peut accéder à la connaissance sans l'intermédiaire des livres.

Dans le même album, l'Arbre se nomme alors *Arbre Lumineux et Musical de Hanoucah chinois*, ou arbre de la Félicité, et a été offert à Moïse par Confucius. Conformément à ces prémisses, il est un lieu d'harmonie au sein duquel nulle dispute entre magiciens ne peut survenir sans le briser [8]. Il est donc logiquement le lieu de rencontre et de concorde de toutes les traditions. Or, le judaïsme sfarien se réalise dans cette vision universelle. Au cabbalistero Zacharie Malka qui prône le rejet absolu de la sexualité, la derviche tourneuse répond : « *Vous avez un sens du tragique à géométrie variable qui oscille entre le drame cosmique et la médiocrité tribale. Aucune société ne survit par le repli* » [9], et par là-même le convertit aux vertus de l'amour. Outre une nouvelle allusion gamatriaque, cette sentence contient le rejet du judaïsme classique au profit d'une vision universaliste et hédoniste : « *Je suis le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, le géniteur de Jésus, l'inspirateur de Mahomet et du Bouddha, le vouloir vivre de Schopenhauer, le Ka des pharaons, la Volonté de puissance de Nietzsche ; appelle-moi comme tu veux* [10] ». Le lien entre l'Arbre et Hanoucah s'explique alors : au cours de cette fête qui dure huit jours, on allume chaque soir une chandelle supplémentaire au candélabre pour symboliser l'expansion constante de la foi juive. Cette expansion se réalise et se dépasse dans l'universalisme.

Le Livre de la Torah

Les influences du judaïsme ne se limitent pas bien sûr à la Kabbale. Le rapport entre violence et Loi est le thème central de l'album *Petit Vampire fait du Kung-Fu !* La discussion avec le grand-père [11], dont on sait par ailleurs qu'il est le propre grand-père de Sfar, éclaire la lecture de l'histoire. En quittant l'obligation de la Loi – même sécularisée – qui invite à refuser la violence, le petit Michel Douffon s'attire toutes sortes d'ennuis dont il ne se tirera qu'en suivant les conseils de son aïeul : ne pas


Dès que j'avais le dos tourné, ma mère se servait de la toile de mes tableaux pour laver par terre. Des tableaux finis, tsin.
Il était gentil tatie, on se joue gentil.
Parce que l'homme est à l'image de Dieu et représenter l'homme c'est créer une idole.
C'était interdit chez nous de peindre des personnages, surtout des gens qui existent.
Alors une femme à poil, t'imagines.
Pascin © L'Association

se battre, soigner son adversaire blessé, s'en remettre à l'autorité.

C'est dans *Pascin* que Sfar développe le mieux le rapport à la Loi dans le judaïsme. Il ne se contente pas de mettre en scène la judaïté de ses personnages (Pascin, Soutine et Chagall). Au fil du récit, derrière l'anecdote, il met en parallèle les interdits sexuels énoncés dans la Torah et le refus de l'image figurée. En vivant sa sexualité par le dessin, Pascin transgresse l'un et l'autre en les associant clairement. Mais la figuration lui sert en même temps de barrière morale : il préfère dessiner que de voir Lucy « s'offrir » à un chien [12]. La scène des trois peintres contant leur confrontation avec la société juive[13] est parlante : Chagall, qui suit avec scrupule les préceptes de la Loi, a connu le mépris de la peinture sans en tirer de ressentiment (mais comment interpréter son commentaire sur ses parents : « *Mais ils étaient gentils* » autrement que comme une dénégation de leur judéité ?) ; Chaïm, écartelé entre observance et transgression, se fait battre par les fils du Rabbin pour avoir fait le portrait de leur père ; Pascin, le Séfarade, brise consciemment les tabous et rejette narquoisement les préceptes du judaïsme, sans jamais s'en abstraire. Sa débauche même prend appui sur la référence constante à la Loi et aux Prophètes.

Ce rapport paradoxal au judaïsme est souvent celui de Sfar lui-même, Pascin lui permettant de mettre en scène, de manière hypertrophiée, sa propre relation au dessin : « *Je me moque de baiser des femmes, de manger de la nourriture, je préfère dessiner tout ça* » [14]. La phrase aurait pu être de Pascin, elle est de Sfar, et elle résume bien ce paradoxe : la femme est associée à la nourriture, deux grandes sources d'impureté dans le judaïsme traditionnel, et ce tabou est lui-même mis en regard de la représentation graphique du réel, trangression majeure. Effectivement, le rapport aux femmes est toujours extrêmement extérieur. Sfar en convient lui-même comme d'un défaut qu'il voudrait corriger. La femme apparaît toujours comme essentiellement différente, comme si elle appartenait à un autre monde que l'homme. Quant au lien avec la nourriture, il se manifeste également, sous une forme laïcisée, dans le végétarisme de plusieurs personnages (dont Marvin dans *Donjon*). Interrogé sur ce point, Sfar établit immédiatement le lien : « *J'ai longtemps mangé kasher et j'aime encore le faire assez souvent. Quand j'étais petit, à chaque fois qu'il y avait de la viande, je n'en prenais pas* ».

Joann Sfar et José Luis Munuera, Les Potamoks *T. 1 © Delcourt*

Il serait difficile d'ignorer les *Potamoks* dans la compréhension des références juives de Sfar. Le peu de considération dont il témoigne à l'égard de cette série tient largement à la difficulté qu'il a éprouvé à transmettre sa vision au dessinateur, peut-être parce que, en dépit de son apparent isolement au sein de l'œuvre de Sfar, elle se situe dans la droite ligne de ses interrogations personnelles. Le point de départ de la série est le voyage d'un savant qui cherche à prouver la véracité de la théorie de l'évolution de Lamarck. Il y parvient finalement, en ramenant un Potamok, hébreu à face de porc – Sfar assumant et dépassant la caricature antisémite[15] – au terme d'une épopée fondée sur le modèle biblique de la sortie d'Égypte, c'est-à-dire un épisode du deuxième livre de la Torah [16]. Prouvant que le porc a pu évoluer en humanoïde, le savant pense démontrer que l'humain est lui-même un singe évolué. On retrouve un thème proche, traité d'une manière beaucoup plus légère, dans *Merlin*, où l'un des personnages est un magicien changé en cochon. Or, la question de la définition de l'humanité, de ses frontières, semble une interrogation profonde et protéiforme chez Sfar. Elle apparaît aussi bien sous la forme physique (personnages hybrides ou monstrueux) que morale (bestialité, dans les différentes acceptions du terme). Cette indécision sur le fait que l'humanité puisse se trouver dans l'anthropomorphie le pousse à rechercher l'humanité des critères moraux : liberté, bienveillance, joie.

Or, dans la série *Les Potamoks*, on trouve plusieurs fois évoquée une période de guerre, antérieure à l'époque où se situe l'action, et dans laquelle serait intervenu *Le Mexicain à deux têtes* [17]. Ce personnage apparaît effectivement comme adversaire du professeur Bell dans l'album du même nom[18]. Ce personnage, Pascal Pinon, est assimilé à un dieu despotique, avec des attributs chrétiens : il possède deux têtes – Père et Saint-Esprit –, un fils aîné nommé Jésus et règne sur un château où l'attendent éternellement ses femmes mortes. En outre, la clef qui ouvre la pièce interdite du château est visible de tous, mais elle emmène madame Holden (de l'anglais *to Hold*, parce qu'elle aurait manifestement mieux fait de se tenir à sa place...) vers la mort, dans une évidente référence au premier épisode de la Genèse. Les trois fils morts-vivants du mexicain, avec leur dégaine de personnages de western spaghetti, apparaissent comme la contrepartie négative des Cabbalisteros de *Paris-Londres*. On retrouve à nouveau le judaïsme sfarien, esprit de vie et de gaieté, opposé à la pensée occidentale, grecque ou chrétienne, associée à la mort et à la tristesse [19] : « *Un type sanguinolent avec des clous et des pointes partout. Des fidèles qui se traînent par terre pour expier des fautes dont ils ignorent tout. Et la sublime promesse électorale : Souffrez ici-bas, le royaume des cieux vous est acquis* », dira le Diable dans le volume suivant[20]. D'une certaine manière, le lien discrètement souligné entre *Les Potamoks* et *Le Mexicain à deux têtes*, loin d'être un simple *private joke* à l'usage des lecteurs fidèles, rapproche ces deux albums, fondés sur le même schéma de la lutte contre un nécromant vivant dans château, pour en faire l'Ancien et le Nouveau Testament de Sfar. Alors que le premier se termine par l'affirmation de l'évolutionnisme (qui, en tant que loi scientifique, est un miracle dont on doit remercier l'Éternel[21]), le second se clôt sur la psychanalyse d'un fantôme, définition sfarienne du christianisme.

Il reste beaucoup à dire sur la Kabbale et la Torah dans le travail de Sfar en bande dessinée ; autant sur ce qui s'y trouve que sur ce qui en est apparemment absent, comme le Char, symbole essentiel des Kabbalistes, qui fait une brève et énigmatique apparition dans l'une des dernières parutions, *Les Poupées de Jérusalem*, sous la forme d'une mention de « *la porte du ciel qui mène au char* » [22].

Le Mexicain à deux têtes © *Delcourt*

On sent dans cet album un net approfondissement de la pensée juive, qui laisse présager l'exploration de pistes nouvelles dans les prochaines productions. On ne peut pas non plus enfermer Sfar dans le judaïsme, au sens classique du terme, précisément parce que sa propre vision universaliste du judaïsme défie ce repli, lui permet d'amalgamer avec bonheur les éléments qu'il puise dans le fantastique, dans les comics (« *Le Petit monde du Golem doit plus aux Quatre Fantastique qu'à la littérature fantastique du XIX* »), dans les jeux de rôles. Ce ne sont pas tant les thèmes de Sfar qui sont empreints de judaïsme, c'est la manière dont il les associe, les explore et les renouvelle ■

[1] *Professeur Bell*, T1, *Le Mexicain à deux têtes*, pl. 12.

[2] *Paris-Londres*, Dargaud.

[3] *Le Petit Monde du Golem*, L'Association, « *Tree man of three trees road* » p. 1, 2 et 3.

[4] *Le Petit Monde du Golem*, L'Association, « *Tree man of three trees road* » p. 1, 2 et 3.

[5] *Petit Vampire fait du Kung-Fu !*, Delcourt, pl. 17.

[6] *Professeur Bell*, T2, *Les Poupées de Jérusalem*, Delcourt, pl. 32.

[7] *Petit Vampire fait du Kung-Fu !*, Delcourt.

[8] *Petit Vampire fait du Kung-Fu !*, Delcourt.

[9] *Paris-Londres*, Dargaud.

[10] *Professeur Bell*, T2, *Les Poupées de Jérusalem*, Delcourt, pl. 44.

[11] *Petit Vampire fait du Kung-Fu !*, Delcourt, pl. 1 et 2.

[12] *Pascin 1*, L'Association, p. 13-16.

[13] *Pascin 3*, L'Association, p. 82-96.

[14] *Cf.* Interview dans ce numéro.

[15] *Cf.* Interview dans ce numéro.

[16] Exode, 7, 28 à 15, 21.

[17] Avec Jean-Luis Munuera, *Les Potamoks*, T2, *Les Fontaines rouges*, Delcourt, pl.30.

[18] *Professeur Bell*, T1, *Le Mexicain à deux têtes*, Delcourt.

[19] *Cf.* Interview dans ce numéro.

[20] *Professeur Bell*, T2, *Les Poupées de Jérusalem*, Delcourt, 2000, pl. 22.

[21] *Professeur Bell*, T2, *Les Poupées de Jérusalem*, Delcourt, 2000, pl. 21.

[22] *Professeur Bell*, T2, *Les poupées de Jérusalem*, Delcourt, 2000, pl. 42.

Bibliographie

AUTEUR COMPLET

Soûlographie ; *La cuisine à l'huile* in *Les Bistrots*. Vents d'Ouest, 1994 (Gant de crin ; 2).

Le Borgne Gauchet au centre de la terre. L'Association, 1995 (Patte de Mouche ; 14) 22 p. noir et blanc.

Noyé le poisson. L'Association, 1998 (Patte de mouche ; 33) n. p. noir et blanc.

Le Petit Monde du Golem. L'Association, 1998 (Ciboulette) 52 p. noir et blanc
Paris-Londres. Dargaud, 1998 (Roman BD) 48 p. noir et blanc.

Le Mexicain à deux têtes (Professeur Bell ; 1). Delcourt, 1998. 48 p. en couleur.

Les Poupées de Jérusalem (Professeur Bell ; 2). Delcourt, 2000, 48 p. couleur.

Petit Vampire va à l'école (Petit Vampire ; 1). Delcourt, 1999. 32 pages en couleur.

Petit Vampire fait du kung fu (Petit Vampire ; 2). Delcourt, 2000. 32 pages en couleur.

Pascin 1. L'Association, 2000 (Mimolette), 36 p. noir et blanc.

Pascin 2. L'Association, 2000 (Mimolette), 36 p. noir et blanc.

Pascin 3. L'Association, 2000 (Mimolette), 36 p. noir et blanc.

Pascin 4. L'Association, 2000 (Mimolette), 36 p. noir et blanc.

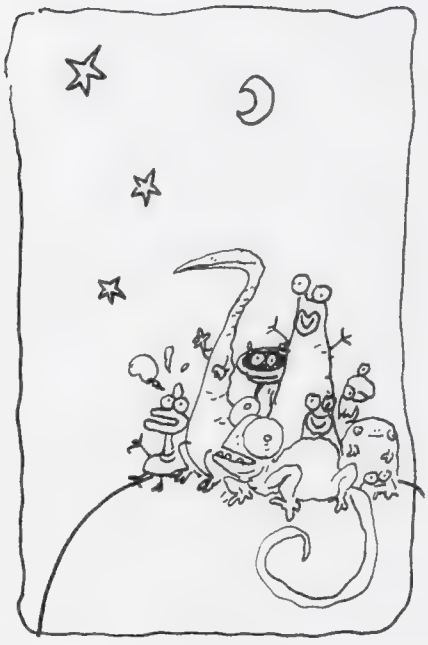
Le Borgne Gauchet. L'Association, 2000 (Ciboulette), 124 p. noir et blanc.

Avec David B. : *La Ville des mauvais rêves* (Urani ;1). Dargaud, 2000 (Poisson Pilote), 48 p. coul.

SCÉNARISTE

Dessin de José–Luis Munuera
Terra incognita (Les Potamoks ; 1). Delcourt, 1996 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.

Les Fontaines rouges (Les Potamoks ; 2). Delcourt, 1996 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.



Nous et le désert (Les Potamoks ; 3). Delcourt, 1997 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.

Jambon et Tartine (Merlin ; 1). Dargaud, 1999, 48 pages couleur.

Merlin contre le Père Noël (Merlin ; 2). Dargaud, 1999, 48 p. en couleur.

Merlin va à la plage (Merlin ; 3). Dargaud, 2000, 46 p. en couleur.

Scénario de Joann Sfar et Jean-David Morvan, dessin d'Olivier Boiscommun
Les Insoumis (Trolls ; 1). Delcourt, 1996 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.

Dragons du donjon (Trolls ; 2). Delcourt, 1998 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.

Mille et un ennuis (Trolls ; 3). Delcourt, 1999 (Terres de légendes), 48 p. en couleur.

Scénario de Joann Sfar et Lewis Trondheim
Cœur de canard (Donjon ; 1). Delcourt, 1998. 48 p. en couleur.

Le Roi de la bagarre (Donjon ; 2). Delcourt, 1998. 48 p. en couleur.

La Princesse des barbares (Donjon ; 3). Delcourt, 2000. 48 p. couleur.

Dessin de Christophe Blain :
La Chemise de la nuit (Donjon ; 99). Delcourt, 1999, 48 p. en couleur.

Dessin de Joann Sfar et Lewis Trondheim :
Le Cimetière des dragons (Donjon ; 101). Delcourt, 1999. 48 p. en couleur.

Dessin de Manu Larcenet :
Un donjon de trop (Donjon parade ; 1). Delcourt, 2000, 48 p. couleur.

Dessin d'Emmanuel Guibert
La Fille du professeur, Dupuis, 1997 (Humour libre). 62 pages couleur.

DESSINATEUR

Scénario de Pierre Dubois
L'Elficologue (Petrus Barbygère ; 1). Delcourt (Terres de légendes), 1996. 48 p. en couleur.

Le Croquemitaine d'écume (Petrus Barbygère ; 2). Delcourt (Terres de légendes), 1997. 48 p. en couleur.

Petrus Barbygère, l'intégrale. Delcourt (Terres de légendes), 1998. 95 p. en couleur

Scénario d'Emmanuel Guibert
Le Doigt dans l'œil (Sardine de l'espace ; 1) Bayard Jeunesse, 2000. 64 p. couleur
Le Bar des ennemis (Sardine de l'espace ; 2). Bayard Jeunesse, 2000. 64 p. couleur

Scénario de Marc Lizano
Les Robin Goodfellows. Le Cycliste, 2000. 48 p. couleur

ILLUSTRATEUR

Texte de Brigitte Copin, Illustrations de Joann Sfar, Christophe Blain et Christophe Durual : *Des animaux fantastiques.* Nathan, 1998.

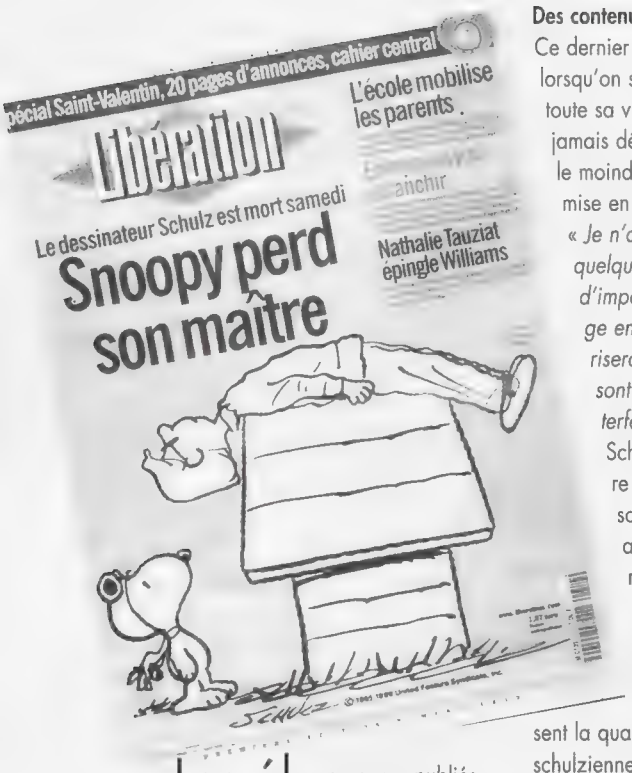
La bouteille vivante de bouillon volatile de poulet génial.

Guido Crepax, L'Histoire d'O *© Éditions Taschen.*

ACTUALITÉ

EH... PETIT FRÈRE, NE T'AN
GOISSES PAS...
POUR MA PART
J'AI DÛ FAIRE
PIRE !

Ils sont grands, les petits [1]


pécial Saint-Valentin, 20 pages d'annonces, cahier central
Libération
L'école mobilise les parents
Le dessinateur Schulz est mort samedi
Snoopy perd son maître
Nathalie Tauziat épingle Williams

Les éloges publiés au lendemain du décès de Charles Monroe Schulz furent unanimes : le père des *Peanuts* est un des plus indiscutables maîtres de l'histoire mondiale des comics. Son œuvre s'étend, à quelques jours près et sans interruption, sur cinquante années, dans environ deux mille six cents journaux, dans 75 pays, pour plus de 350 millions de lecteurs quotidiens ! L'apogée des *Peanuts* est atteinte, si l'on ose dire, en 1969 lorsque les médias du monde entier transmettent en direct les premiers pas des astronautes Américains sur la lune, à partir de leur capsule baptisée Charlie Brown, et leur module lunaire, Snoopy. Outre ses qualités intrinsèques, un tel succès ne peut se comprendre que par l'application au *cartoon* des lois qui régissent l'industrie du spectacle et du divertissement [2], l'œuvre de Schulz figurant un exemple particulièrement clair d'un produit (culturel) en voie d'industrialisation, de mondialisation, au même titre que Coca-Cola et McDonald's.

Des contenus liés à l'affect

Ce dernier paradoxe est étonnant, lorsqu'on sait que Schulz a œuvré toute sa vie en solitaire, sans jamais déléguer la moindre idée, le moindre croquis, la moindre mise en couleurs. Il déclarait : « *Je n'ai jamais dessiné quelque chose, jamais donné d'importance à un personnage en pensant que cela favoriserait le merchandising. Ce sont deux domaines qui n'interfèrent pas* » [3]. C'est que, Schulz ne fait aucun mystère là-dessus, les contenus sont teintés d'émotions autobiographiques remontant à l'enfance. S'il n'est pas nécessaire de s'y étendre davantage dans la mesure où ces contenus fournissent la quasi totalité de la glose schulzienne, rappelons, pour mémoire, l'exclusion des adultes, la constante de l'échec (Schulz sait à merveille qu'il y a plus de perdants que de gagnants), le traitement des petits problèmes comme si c'était de grandes questions. Un chien hédoniste, la tête philosophique branchée sur ses désirs plus que sur ses besoins. Une part de psychologie, lointain écho de ce bon vieux docteur Spock. Une part de sociologie dans les relations entre les pairs, la tribu. Une part d'anthropologie avec le malaise de l'âme humaine si bien décrit par Freud dans *Malaise dans la civilisation* [4]. Schulz joue à merveille de l'interférence entre ces niveaux, à la manière dont Schroeder joue sur 12 octaves alors que son piano jouet n'en permet, en principe, qu'une seule... Enfin, il faut citer cette définition admirable qui vaut un livre : « *Le bonheur n'est pas très amusant* ».

L'efficacité des dispositifs

Quant à la mise en récit des contenus, Schulz construit progressivement ses dispositifs, typiques de la série. Ainsi la distribution des rôles, variables. Par exemple Snoopy marionnettiste, une fois goinfre, une fois philosophe, as de la première guerre mondiale, écrivain, avocat, patineur, étudiant, chef scout, légionnaire, etc. L'imagination s'applique aux personnages, aux objets, aux lieux, au temps, permettant toutes les métamorphoses. Schulz est probablement le seul dessinateur à avoir fait parler un mur de briques sentimental ou à inventer un arbre mangeur de cerfs-volants... On apprend ainsi — sans jamais pouvoir le vérifier, tout est dans l'imagination — que la niche de Snoopy s'étend sur plusieurs niveaux, contient une table de billard, une piscine, est riche d'un authentique Van Gogh accroché à ses murs, etc. Cette fantaisie s'accommode cependant fort bien de références à la Culture, *Peanuts* étant sans doute la seule bande populaire où l'on parle de Orson Welles, Beethoven, la Bible, Tolstoï, Van Gogh... Un autre dispositif joue de l'imagination purement graphique, Schulz déclinant sur le mode visuel des perceptions relevant d'un autre ordre, transformant par exemple une portée musicale en hamac, en cage pour Woodstock — à vous d'imaginer les autres possibilités. La déclinaison en surprises renouvelées est d'ailleurs un des dispositifs favoris de Schulz, puisque souvent un gag constitue une variation imprévue d'un thème plus ancien : « *Seule une dialectique de la permanence et de la variation permet au gag strip de faire de ses contraintes des atouts* » [5].
Les dispositifs le plus souvent utilisés par Schulz incluent encore le non-dit : manière dont une question est inclue dans la réponse (dans le cas d'acteurs qui, s'ils ne parlent pas, communiquent néanmoins) ; nombreuses images silencieuses, comme suspendues, jouant d'une communication non verbale, plus « parlante » qu'une émotion traduite en mots. Il faut dire un mot encore de la voix off, qui permet la présence en imagination d'un personnage absent de la vignette.
On le voit, le comique chez Schulz est aussi bien de situation que graphique, verbal ou non verbal. Ces divers dispositifs visent au même but : distribuer des indices, seulement, afin d'amplifier le travail d'imagination du lecteur.

Un savoir-faire artisanal

Il faut rendre hommage au métier de Schulz, le savoir artisanal par lequel ses images dessinées au format 20 X 20 cm, environ, restent parfaitement lisibles en tout petit, en un format voisin du timbre poste [6], ou au contraire au format du poster. La variabilité de taille est donc incluse dès le départ. Dès la conception sur la planche à dessin, Schulz prend en compte les futures questions d'impression, sur le meilleur ou le pire des papiers, ce paramètre étant primordial pour des images destinées à être imprimées partout dans le monde. De même la variabilité de nombre, où une histoire peut se comprendre à partir des seules deux dernières images, ou des cinq dernières, ou de l'entièreté de la planche du

© United Feature Syndication

sunday COMICS
THE Press DEMOCRAT
SUNDAY, FEBRUARY 13, 2000
PEANUTS
NO, I THINK HE'S WRITING..
Dear Friends...
BONK!
Dear Friends.
I have been fortunate to draw Charlie Brown and his friends for almost 50 years. It has been the fulfillment of my childhood ambition.
Unfortunately, I am no longer able to maintain the schedule demanded by a daily comic strip. My family does not wish Peanuts to be continued by anyone else,
therefore I am announcing my retirement.
I have been grateful over the years for the loyalty of our editors and the wonderful support and love expressed to me by fans of the comic strip.
Charlie Brown, Snoopy, Linus, Lucy...how can I ever forget them...
PSYCHIATRIC HELP 5¢
2-13-00

La dernière sunday page *dessinée par Schulz, pour prendre congé de ses lecteurs.*

dimanche, qui en compte neuf ou douze. Enfin, la variabilité des montages, le récit ne souffrant en aucune façon de la disposition des vignettes en longueur, en carré, en hauteur : il suffit de tenter le coup avec une planche de Hergé, *a contrario*, pour se rendre compte de la souplesse de présentation — et donc de publication — que Schulz donne à ses créations.

© *United Feature Syndication*

Une poétique du dessin

Tout ce qui précède ne serait pas encore grand chose si les *Peanuts* n'étaient ancrés dans une expérience intime et cependant partagée par chacun d'entre nous. C'est frappant, tous les personnages dessinés par Schulz se ressemblent, avec le même nez, les mêmes yeux, la même bouche. Seuls les vêtements les distinguent, et plus encore leur chevelure[7]. Les histoires de cheveux hantent l'Histoire des hommes comme autant d'écheveaux à démêler, qu'il s'agisse de Samson, des Gorgones, des tonsures, des tondues, du chador, de la houppette de Tintin, des Suzanne au bain, de la Belle au Bois dormant, du fil d'Ariane, qu'il s'agisse de couper les cheveux en quatre, de se crêper le chignon, d'une histoire tirée par les cheveux, de la catastrophe évitée d'un cheveu, du cheveu sur la soupe à moins qu'il soit sur la langue, ou d'un poil dans la main, toutes choses que l'on trouve à foison dans les récits imaginés par Schulz... L'histoire se corse lorsque l'on sait que le père de Schulz était coiffeur, et que son ascendance allemande place le mythique *Struwwelpeter* de Hoffman (Crasse-tignasse en français) au sommet de sa mythologie familiale... « *Il est aussi difficile d'en parler que s'il s'agissait d'un poème. Regardez les cheveux de Linus. Vous voyez, chaque brin est parfait. S'il était trop brillant, ou autre, il n'aurait pas cette belle qualité. Regardez les cheveux de Pepermint Patty. Vous voyez, les lignes, ce sont de bonnes lignes. C'est tout ce dont il est question* »[8]. Avec ses mots de dessinateur, Schulz tente de fondre ensemble l'idée d'image (de reproduction) avec celle du dessin (production de lignes), puisqu'il s'agit d'une seule et même chose, du même trait, de la même plume, de la même encre sur du papier, de la même main. Pour s'en convaincre, il faut revenir sur les premiers Schulz, comme cette tête de Charlie Brown, en 1950, toute ronde, chauve comme un phylactère, un œuf à l'intérieur duquel les cheveux n'apparaissent qu'en germe. Il faudra des années pour que cet embryon grandisse, explose parfois, littéralement, dans la tête des petits personnages, et dans leur verbe. Car peu à peu ce tracé-image contamine la totalité des vignettes, devient brin d'herbe, texte, pluie (ah, la pluie dessinée par Schulz, comme horizon idéal, chevelu !). Dessiner chaque ligne comme si l'on dessinait un cheveu, celle-ci douce comme un cheveu d'ange, cette autre drue comme un poil de moustache, une autre enjouée, lisse, sèche... Comme s'il s'agissait de tignasse, de toison, de tresses, de botte de foin, de brosse, de touffe, de tissage qui s'abandonne et que l'on découvre contraire à celui de Pénélope, à son travail trop bien peigné, bien paré. Car chez Schulz il s'agit du contraire, de nœuds compliqués, d'embrouilles, c'est-à-dire des noeuds de la vie dans lesquels nous nous débattons tous. La fascination de *Peanuts* vient de là, de cette adéquation invisible mais très réelle — indicible — entre les contenus et le dessin, comme si les mots et les scénarios ne pouvaient que germer de ce tracé si particulier. C'est la marque des plus grands, et des plus grands seulement, chacun à sa manière, de Vinci à Hergé, et plus près de nous, de Charles Schulz.

Vincent Baudoux

[1] Merci à Bernard Tordeur qui prête ce titre, extrait de sa participation au catalogue de l'exposition "Chefs d'oeuvre du 9ème Art", Bruxelles, 1997.

[2] Cette idée est constante dans l'interview menée par Gary Groth, *The Comics Journal*, décembre 1997.

[3] *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 81, juin 1988, p. 86.

[4] PUF, "Quadrige", 1995.

[5] *Les Cahiers de la BD*, *op. cit.*, p. 112.

[6] Ainsi dans *Charlie Brown & Charlie Schulz*, édition du 20ème anniversaire, Signet Books, 1971, où la plus petite vignette reproduite, sur un papier médiocre, fait 2 x 2cm !

[7] Voir par exemple la page de garde des album publiés aux éditions Dargaud.

[8] Schulz, à propos d'un de ses dessins, *The Comics Journal*, *op. cit.*, p. 12.

La vie du Musée

Les acquisitions du Musée en 2000

Les collections du Musée se sont enrichies de plus de deux cent planches originales au cours de cette année.
Un lot important, où figurent des planches de Cazanave, Mathelot, Mid, Melliès, Giordan et Dansler, provient du fonds des éditions Artima, spécialisées dans les récits complets et les petits formats de bande dessinée d'aventure dans les années cinquante. Cette firme installée à Tourcoing prit en 1962 le nom d'Aredit. Les planches ont été choisies parmi près de 2000 pièces disponibles. Nous avons privilégié les illustrations de couverture, très spectaculaires, et les récits complets. Les histoires signées Christian Mathelot (*L'Île tragique*) et Raymond Cazanave (un épisode de *Bob Corton* paru dans *Vigor* en 1955) sont d'une très bonne facture graphique et complètent l'éventail des travaux de ces deux auteurs qui figuraient déjà dans la collection.
Parmi les autres acquisitions relevant du patrimoine français, relevons l'épisode complet de *Jim Boum en Afrique* par Marijac ainsi que des planches de Poïvet, Chott (*Mowg*) ou encore Erik (*Le Chevalier Tartot*). La planche de *Salammbô* de Raymond Poïvet (décédé en 1999) appartient à la première période du journal *Vaillant* et fait montre d'un érotisme inattendu.
À comparer avec la version plus tardive illustrée par Philippe

Druillet, également représentée dans la collection.
Docteur Gaudeamus est une série créée par Coq en 1956 pour *Jours de France*, et qui fut longtemps scénarisée par Goscinny. Le protagoniste est un médecin inventeur d'un élixir de jouvence qui lui permet de reprendre l'aspect d'un bébé, tout en conservant ses facultés d'adulte.
Nous avons acquis 62 planches de la première période de la série (fin du premier épisode, et totalité du deuxième), le scénario étant à cette époque écrit (anonymement) par la femme de l'artiste, comme celle-ci nous l'a confirmé. Luis Garcia-Gallo, dit Coq (né en 1907, formé à l'école des Arts et Métiers de Bilabo), est aussi l'auteur de séries telles que *Mam'zelle Souris*, *Azor*, *Nanette* et *La Fée Aveline*.
Jacques Kamb, « compagnon de route » de *Pif* spécialisé dans les séries humoristiques populaires, a fait don, via l'Association des Amis du Musée, d'un ensemble de dix-sept planches où l'ensemble de ses héros, parmi lesquels *Dicentim le Franc* et l'oiseau préhistorique *Couik*, sont représentés. C'est aussi par l'intermédiaire des Amis qu'ont pu être acquises des planches de Zep (*Titeuf*), Lereculey (*Nuit noire*), Chabouté (*Zoé*) et Chauzy, sans oublier une série de dessins de Luz et une superbe sérigraphie de Buzzelli.
La plupart des autres acquisitions concernent la bande dessinée moderne et en reflètent la diversité. Elles font entrer au musée de nouveaux auteurs (Cosey, Delaby, Stan, Sorel, Auclair, Fournier, Lepage,

MAIS TU ES FOLLE CE DU MOI GAUDEAMUS !
CIEL ! MON MARI !
MON MAUVAIS AMOUR JE N'AI PU ÉVITER CETTE CATASTROPHE ! ME VOILÀ TEL QUE J'ÉTAIS AVANT DE DEVENIR BÉBÉ. MA JEUNESSE ÉTAIT FACTICE. ELLE S'EST ÉVANOUIE.
QU'IMPORTE MON CHÉRI ! JE T'AIMAIS JEUNE, JE T'AIMERAI VIEUX ; TU RESTES UN ADMIRABLE SAVANT ! LA BEAUTÉ DES HOMMES C'EST LEUR INTELLIGENCE !
MAIS LE DOCTEUR NE FUT PAS CONVAINCU. IL COMMENÇA À PENSER QU'EN MÊME TEMPS QUE SA JEUNESSE, IL AVAIT PERDU L'AMOUR DE LA FEMME ; ET NAQUIT EN LUI UN SENTIMENT JUSQU'ALORS INCONNU : LA JALOUSIE.

Coq : Docteur Gaudeamus, *1956*.

C'EST PAS JUSTE ! JE VEUX PAS DEVENIR CHANTEUR, NON !
ÇA TOMBE BIEN, CE N'EST PAS ÇA QU'ILS ENSEIGNENT À L'ÉCOLE OU TU VAS, LE CHANT, JE POURRAI TOUJOURS TE L'APPRENDRE QUAND TU REVIENDRAS, LES WEEK-ENDS !

Crayonné de Daniel Desorgher
Jimmy Tousseul *Tó, planche 4. Éditions Dupuis.*

Marini, Caza...) et renforcent la présence de Pichard, Moebius, Bilal, Baudoin ou Wasterlain. Tout le spectre de la production est couvert, de la BD enfantine à la BD adulte. Un intérêt particulier a été porté aux crayonnés (par Dodier, Desorgher et Lepage), qui témoignent du processus de création de la bande dessinée, soulignant notamment la diversité des méthodes de travail, et qui se prêtent à une utilisation pédagogique.
Les planches d'origine étrangère viennent essentiellement d'Angleterre, avec une planche d'Adrian Salmon pour *Judge Dredd*, impitoyable agent de la loi créé en 1977 (incarné au cinéma par Sylvester Stallone) et devenu un personnage-culte animé successivement par les meilleurs dessinateurs du genre ; et une planche d'Eddie Campbell pour *From Hell*, œuvre majeure dont il est déjà amplement question dans ce numéro. Enfin, un épisode en cinq planches de *Calculus Cat*, par Hunt Emerson, témoigne bien de l'hystérie loufoque qui caractérise cette série, qui met un chat aux prises avec son poste de télévision.
Maître reconnu de la bande dessinée chinoise, He Youzhi est venu passer quelques jours à Angoulême pour faire profiter de son enseignement les élèves de l'École supérieure de l'image. Trois de ses dessins ont été acquis à cette occasion, issus de la série des *Cent métiers du vieux Shanghaï* dessinée entre 1998 et 2000.

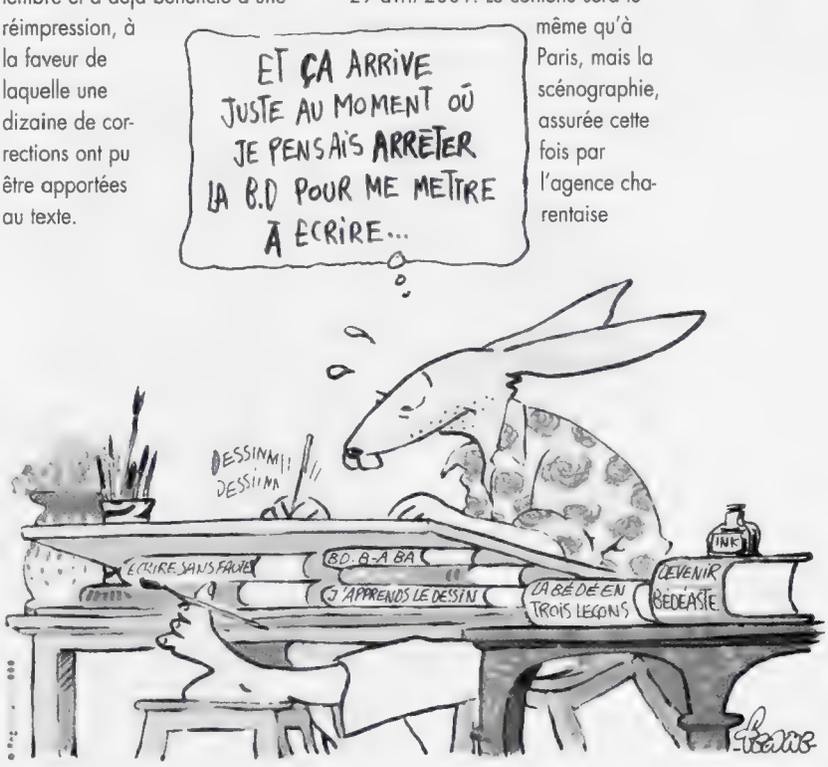
Le Musée développe aussi sa collection de produits dérivés. Un « jeu Spirou » de 1943 (façon jeu de l'oie) et deux boîtes de construction Spirou, une figurine de *Prosper l'ours* en celluloïd d'après Saint-Ogan, des séries de badges et divers objets *Popeye* — en prévision de l'exposition qui sera consacrée au marin en 2001 — ont intégré les réserves. Ajoutons-y une figurine du *Professeur Nimbus* au volant de sa voiture, pièce assez rare qui évoque l'une des figures les plus populaires de la bande dessinée française, créée en 1934 pour l'agence Opera Mundi.
Côté imprimés, quelques albums américains des années 1920 (*Barney Google, Bringing up Father*...) et des partitions musicales inspirées de *funnies* ont été achetés. La bibliothèque du Michigan nous a fait parvenir d'importants lots de comic books et de revues spécialisées, tandis que les Amis du Musée nous faisaient bénéficier d'assez nombreux fascicules de revues européennes.
Enfin, la pièce maîtresse de cette année d'acquisitions est le tableau *Les Ménines selon Hergé*, acrylique sur toile de 2,37 m de haut sur 2,08 de large, peinte en 1985 et offerte par l'artiste, Micheline Lo. Dans cette variation sur la célèbre toile de Velasquez commandée par Philippe IV d'Espagne, Hergé remplace le peintre de cour, Tintin prend la place de l'infante, et le reflet de Quick et Flupke remplace celui du couple royal. Ce tableau avait été reproduit et commenté dans *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 64 (juil.-août 1985).

Les expositions

L'année 2000 a été riche en grandes réalisations.
L'exposition « Trait de génie : Giraud-Moebius », unanimement saluée pour la richesse de son contenu et la qualité de sa scénographie (due au talent de l'équipe Lucie Lom), a valu au CNBDI de battre ses records de fréquentation. Les ateliers mis en place par le service des publics, proposant aux groupes de jeunes d'imaginer des costumes à l'instar du grand créateur de formes qu'est Moebius, ont connu un succès d'affluence tel qu'une moitié des demandes n'ont pu être satisfaites.

Les 120 planches exposées durant tout l'été au Roemer und Pelizaeus Museum de Hildesheim ont permis à près de 30.000 visiteurs allemands de découvrir les trésors du Musée de la bande dessinée.
À cette occasion, un livre de référence sur les collections a pu être réalisé, disponible en versions française et allemande. ***Astérix, Barbarella et Cie*** (coédité avec Somogy) a fait son apparition en librairie en septembre et a déjà bénéficié d'une réimpression, à la faveur de laquelle une dizaine de corrections ont pu être apportées au texte.

Enfin, l'exposition des ***Maîtres de la bande dessinée européenne*** a permis une fructueuse collaboration avec la Bibliothèque nationale de France. Si un sinistre a empêché l'ouverture de l'exposition sur le site de la Bibliothèque François Mitterrand en temps voulu, les parisiens auront néanmoins eu deux mois pour admirer une sélection de quelque 300 planches originales de première importance. Soixante-huit dessinateurs originaires de treize pays européens sont représentés dans l'exposition, tandis qu'un espace est spécialement dédié à cinq scénaristes majeurs. Conçue par Thierry Groensteen et scénographiée par François Payet, cette exposition va maintenant être remontée au CNBDI où l'on pourra la voir ou la revoir du 24 janvier au 29 avril 2001. Le contenu sera le même qu'à Paris, mais la scénographie, assurée cette fois par l'agence charentaise


ET ÇA ARRIVE JUSTE AU MOMENT OÙ JE PENSAIS ARRÊTER LA B.D POUR ME METTRE À ÉCRIRE...
DESSINAM!! DESSINA
ÉCRIRE SANS FAUTES
B.D. B-A BA
J'APPRENDS LE DESSIN
LA BÉDÉ EN TROIS LEÇONS
DEVENIR BÉDÉASTE
INK

Dessin original de Régis Franc pour l'exposition
Maîtres de la bande dessinée européenne.

Argos Arhea Design, sera différente et ménagera quelques surprises.

Cette exposition inaugure une nouvelle configuration des salles d'exposition, à laquelle il a été donné le nom de « Musée de la bande dessinée du XX[e] siècle ». Le siècle qui vient de s'achever aura été celui de la bande dessinée. L'exposition coproduite avec la BnF représente une rétrospective où figurent la plupart des grands créateurs européens ; elle sera suivie, pendant l'été 2001, d'une présentation des ***Maîtres de la bande dessinée américaine*** (c'est le fonds américain du Musée qui sera présenté à cette occasion), avec ***Popeye*** en vedette. Les planches de Segar et de ses successeurs, les dessins animés et les innombrables objets dérivés seront au rendez-vous de cet hommage.
En janvier 2002, c'est l'ensemble des collections du Musée qui seront à nouveau présentées, dans une version qui restera en place jusqu'à l'ouverture du nouveau Musée proprement dit, prévue en 2005 dans d'autres espaces qui doivent préalablement faire l'objet d'une réhabilitation architecturale.

Mais revenons en arrière jusqu'au festival 2001.
Sous un titre explicite, ***Les pieds de nez de Florence Cestac***, l'exposition consacrée à la Présidente du Festival d'Angoulême, rend hommage à une humoriste qui a plus d'une corde à son arc. Illustratrice, co-fondatrice des éditions Futuropolis, traductrice, directrice de collection, elle est venue assez tard à la bande dessinée, à laquelle elle se consacre principalement depuis un peu plus de dix ans. L'exposition, coproduite par le Festival international de la bande dessinée et le CNBDI, sera présentée du 24 janvier au 30 septembre 2001 dans les locaux du CNBDI, où elle occupera trois salles et le hall du niveau 0. Dans les différentes sections seront présentées les créations pour enfants (*Les Déblok*) et pour adultes (*Le Démon de midi, La vie en rose...*) d'une artiste au style tout en rondeur, qui ne dédaigne pas de pratiquer le détournement artistique sur les œuvres anonymes des peintres du dimanche. Héritière de Disney, Franquin, Bottaro et Crumb, Cestac jette un regard à la fois tendre et ironique sur les travers de ses contemporains. Conçu par le commissaire d'exposition, Jean-Pierre Mercier, un catalogue contenant une longue interview, une bibliographie, une biographie et près d'une quarantaine d'hommages dessinés et écrits par ses pairs et ami(e)s accompagnera cette exposition qui réjouira petits et grands.

R. PASSE LA COURONNE A FLORENCE...
TIENS, PRENDS-LA, ELLE EST A TOI ! MOI, JE ME CASSE...
...ET BON COURAGE !
JE SUIS BIEN CONTENTE DE NE PAS ÊTRE UNE DESSINATRICE CONNUE !
— A. & R. CRUMB, Sept., 2000

Un des hommages à Florence Cestac figurant dans le catalogue de l'exposition Les Pieds de nez de Florence Cestac. *Dessin d'Aline et Robert Crumb.*

Le colloque

Dans le prolongement de l'exposition des *Maîtres de la bande dessinée européenne*, un colloque se tiendra au CNBDI les 26 et 27 janvier 2001 sur le thème « La bande dessinée en Europe ». Une trentaine d'historiens, de spécialistes et d'artistes représentant neuf pays débattront de la diversité des traditions nationales, des fluctuations du statut culturel de la bande dessinée d'une région d'Europe à l'autre, de la situation économique de la BD sur les marchés européens et de l'identité de la création européenne face aux comics et aux mangas. Parmi les intervenants figurent Alfredo Castelli, Paul Gravett, Pascal Lefèvre, Lorenzo Mattotti, Benoît Peeters, Annie Renonciat, Eckart Sackmann, Posy Simmonds, Joost Swarte, Huibrecht Van Opstal, Dominique Véret et Jean-Pierre Angrémy, Président de la Bibliothèque nationale de France.

La bibliothèque

Après avoir été pendant dix ans une bibliothèque de consultation, la bibliothèque du Musée a franchi une étape décisive en février 2000 en s'ouvrant au prêt. Quelque 1200 lecteurs inscrits profitent dès à présent de la possibilité d'emporter jusqu'à cinq albums ou documents chez eux. Dans le même temps, au terme d'une convention passée entre le CNBDI et la Bibliothèque nationale, la bibliothèque du musée est désormais reconnue « Pôle associé » et participe à un programme d'acquisitions cofinancé, dans le domaine des périodiques étrangers. Des collections de revues de bande dessinée belges (*Bravo, Wrill, Heroïc-Albums*), italiennes (*Topolino, Linus*) et américaines (*Raw, Punch*) sont ainsi en train d'être complétées, voire constituées pour certaines.
Enfin, des études de faisabilité sont en cours dans la perspective d'un élargissement des collections et des supports traités, pour permettre la constitution d'une véritable Bibliothèque de l'Image qui serait un outil spécialisé à la disposition, tant du public que des chercheurs et des différentes catégories professionnelles qui représentent les forces vives de Magelis (Pôle Image d'Angoulême).

Le Rayon mystérieux

La collection "Bibliothèque du 9[e] Art" s'est enrichie d'un sixième album signé Alain Saint-Ogan. C'est la première édition de cette grande histoire de science-fiction conçue par le père de Zig et Puce. *Le Rayon mystérieux* avait été publié en feuilleton dans le bimensuel *Cadet-revue*, dont Saint-Ogan était le rédacteur en chef, de décembre 1937 à mars 1939. D'un ton plus sérieux qu'humoristique, le récit a pour héros un jeune reporter prénommé François, bien décidé à interviewer des savants fort peu soucieux de publicité, les frères Novembre. Tombé aux mains d'Hubert Novembre, il comprend qu'il s'agit d'un fou dangereux prêt à livrer la Terre aux envahisseurs vénusiens, pour devenir « le maître de deux planètes ». Ce récit est l'un des chefs-d'œuvre de Saint-Ogan. Contemporain du Futuropolis de Pellos, il marque un jalon important dans l'histoire de la science-fiction illustrée.

72 PAGES, BICHROMIE,
AVEC UNE PRÉFACE DE JEAN-PAUL JENNEQUIN.
PVP : 95 F. ISBN : 2-907848-25-9.

L'actualité des musées de la bande dessinée et de la caricature

États-Unis

BOCA RATON (Floride)

A tout seigneur tout honneur : Mort Walker, le fondateur du musée, est l'hôte des cimaises de l'International Museum of Cartoon Art depuis le 11 novembre 2000 et jusqu'au 25 février 2001. Sous le titre *The Legacy of Mort Walker : 50 Years of Beetle Bailey*, une vaste rétrospective retrace l'évolution de la série *Beetle Bailey* à travers ses thèmes dominants, et souligne l'influence exercée par Walker sur l'art du cartoon en général.

International Museum of Cartoon Art, 201 Plaza Real, Boca Raton, Florida 33432, USA.
www.cartoon.org.

COLUMBUS (Ohio)

Un événement d'importance se prépare à la Cartoon Research Library de l'université de l'Ohio : du 10 septembre 2001 au 15 janvier 2002, Lucy Shelton Caswell y organisera la première exposition de *Calvin et Hobbes*. Bill Watterson a accepté de prêter 45 pages du dimanche dessinées entre 1985 et 1995. Ces œuvres seront commentées par l'artiste même dans le catalogue de l'exposition. Le Festival of Cartoon Art Forum, que la bibliothèque organise tous les deux ans, se tiendra les 28 et 29 septembre autour du thème : les cartoonists virtuoses.

Ohio State University Cartoon Research Library, 023L Wexner, 27 West 17th Avenue Mall, Columbus, OH 43210-1393, USA.
www.lib.ohio-state.edu/cgaweb.

Calvin & Hobbes © *Hors collection.*

SANTA ROSA (Californie)

Le Musée et Centre de recherches Charles M. Schulz, à Santa Rosa (la ville où résidait le créateur des Peanuts) ne sera en mesure d'ouvrir au public qu'à la toute fin de l'année 2001 ou début 2002. Cependant il a dès à présent organisé une exposition en partenariat avec le Minnesota Museum of American Art situé à St. Paul. Intitulée *Speak softly and carry a Beagle : The Art of Charles Schulz*, elle sera à St. Paul entre le 18 février et le 13 mai 2001, avant d'entamer une tournée qui la conduira d'abord au Rockwell Museum, dans le Massachusetts. Le Musée Schulz a par ailleurs ouvert un site web : charlesmschulz-museum.org.

Charles M. Schulz Museum & Research Center, one Snoopy Place, Santa Rosa 95403, Californie.

WASHINGTON

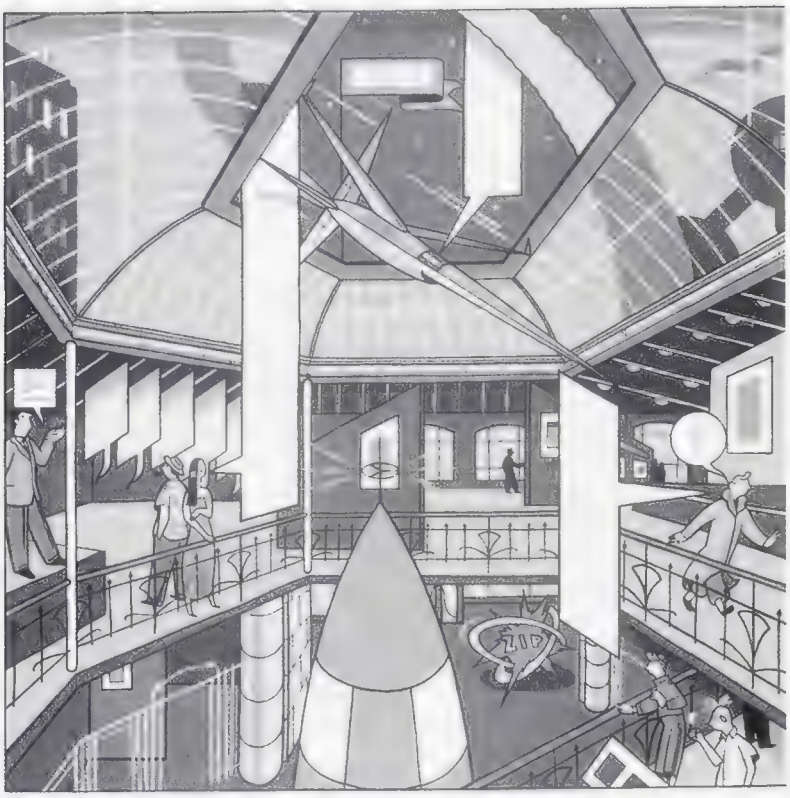
Pour célébrer le « don à la Nation » consenti par le grand caricaturiste de théâtre Al Hirschfeld, la Bibliothèque du Congrès a organisé une exposition (présentée dans le Visitor's Center du Jefferson Building) de 25 pièces majeures intitulée *Al Hirschfeld, Beyond Broadway*. La carrière d'Hirschfeld débuta en 1926 et couvre donc quelques 75 ans. Cette exposition est à voir jusqu'au 31 mars 2001.
Library of Congress, Prints & Photographs Division, Washington, DC 205404730.
http://lcweb.loc.gov/rr/print/swann/swannhom.html

Peanuts © *United Feature Syndicate, Inc.*

Europe

BRUXELLES

Le Centre belge de la bande dessinée : tel est le titre d'un bel ouvrage de 224 pages coédité par La Renaissance du Livre et le groupe bancaire belge Dexia. Richement illustré, le livre est de conception un peu hétéroclite. Une première partie présente le bâtiment de Victor Horta dans lequel est installé le CBBD et en vante l'intérêt architectural ; la deuxième décrit les espaces et activités du Centre, tandis que la troisième et dernière propose des textes de référence, bien documentés, sur l'histoire de la bande dessinée belge et occidentale. Le programme d'expositions du Centre belge pour cette année met à l'honneur le grand dessinateur italien Dino Battaglia jusqu'au 1er avril 2001. L'exposition *Serge Creuz dessinateur de presse* permettra ensuite de découvrir l'une des facettes de cet artiste belge qui est aussi illustrateur et décorateur de théâtre (du 3 avril



Dessin de Jan Van Der Veken pour la couverture de l'album Le Centre belge de la bande dessinée

au 18 juin). La suite de la saison n'est pas encore définitivement arrêtée à l'heure où nous mettons sous presse.

CBBD, 20 rue des Sables, B-1000 Bruxelles. Tel. (32) 2 219 19 80.

COPENHAGUE

Tandis que le Museet for Dansk Bladtegning (Musée danois du cartoon), désormais situé au sein de la Bibliothèque royale, fait face à un accroissement de ses collections de quelque 75 000 dessins, il propose régulièrement des petites expositions consacrées à des *cartoonists* ayant pour spécialité la satire politique ou l'actualité des spectacles. C'est ainsi qu'on pourra notamment voir en septembre-octobre 2001 les compositions compliquées de Pjotr Baro (1924-1998). D'origine polonaise, Baro fut un témoin de l'Holocauste et a fait du thème du pouvoir l'objet principal de son œuvre. En novembre-décembre, ce seront les *Pixies* de Frederik Bramming (1911-1991) qui envahiront les cimaises. Ces petites créatures bondissantes sont associées à la décoration de Noël au Danemark depuis les années trente.

Museet for Dansk Bladtegning, Royal Library, S. Kierkegaards Plads 1, DK-1219 Copenhagen, DK. Fax. (45) 33 93 22 18.

Museet for Dansk Bladtegning

STOCKHOLM

Serieteket, la bibliothèque de bande dessinée de Stockholm, a notamment programmé pour 2001 d'exposer les dessins du cartoonist britannique Stan Eales parus dans *Punch* (fin février), les originaux du remarquable *Juif de New York* de Ben Katchor (en avril), le travail des artistes norvégiens "Jason" et Frode Overlid (en mai-juin). Du 15 au 17 juin se dérouleront les rencontres « Fantastika », dont les invités pour la France seront vraisemblablement Christin et Mézières. Ce programme d'expositions s'accompagne d'ateliers, de conférences et de rencontres. En plus des artistes exposés, sont annoncées les venues de l'Espagnol Max, de Paul Gravett et de la finlandaise Tove Jansson.

Kulturmuset – Serieteket
Sergel Torg 3, Box 16 414
10327 Stockholm.
Tel. : (46) 8 508 31 530
Fax : (46) 8 508 31 539
E-mail : kristiina.kolehmainen@kulturmuset.stockholm.se
Site Web :
www.kulturhuset.stockholm.se

SIERRE

Le Centre suisse de la BD, occupé cet hiver à déménager partiellement ses locaux, devrait proposer une exposition à partir du mois de mars, qui présentera « Les refusés » parmi les projets d'affiches proposés pour le Festival international de la BD de Sierre. La prochaine édition du festival, qui se tiendra du 14 au 17 juin 2001, aura pour thème principal « BD et science ».

Centre suisse de la bande dessinée : avenue des écoles 13, case postale 200, CH - 3960 Sierre. Tel. : (41) 27 455 90 43. Fax (41) 27 455 91 01. E-mail : bdsierre@tvs2net.ch Site internet :www.bdsierre.ch.

Japon

KAWASAKI

Au Shimin Museum de Kawasaki, les envois au 22e Concours international de cartoons organisé par le quotidien *Yomiuri* seront exposés du 27 février au 27 mai. L'été sera consacré à deux artistes qui collaborèrent dans les années soixante au mensuel de BD anticonformiste *Garo*, et qui connurent une mort prématurée : Shohei Kusunoki et Kuniko Tsurita. Enfin, la troisième exposition de l'année réunira onze jeunes dessinateurs en provenance de Corée, de Chine, de Hong-Kong et du Japon.

Kawasaki Shimin Museum
1-2 Todoroki, Nakahara-ku
211 0052 Kawasaki-shi
Kanazawa-ken, Japan
Tel. : (81) 44 - 154 4500 or 4523. Fax : (81) 44 - 754 4533
E-mail : kcm-gaku@rp.catv.nejp

Kawasaki Shimin Museum

Guibert gagne

Le capitaine nous a tous décapités !
La vie est un souffle
Il a empêché nos vies de s'enfuir en les nouant.
Nous avons chaussé nos caboches de pirates. Qu'est-ce que nous étions beaux !

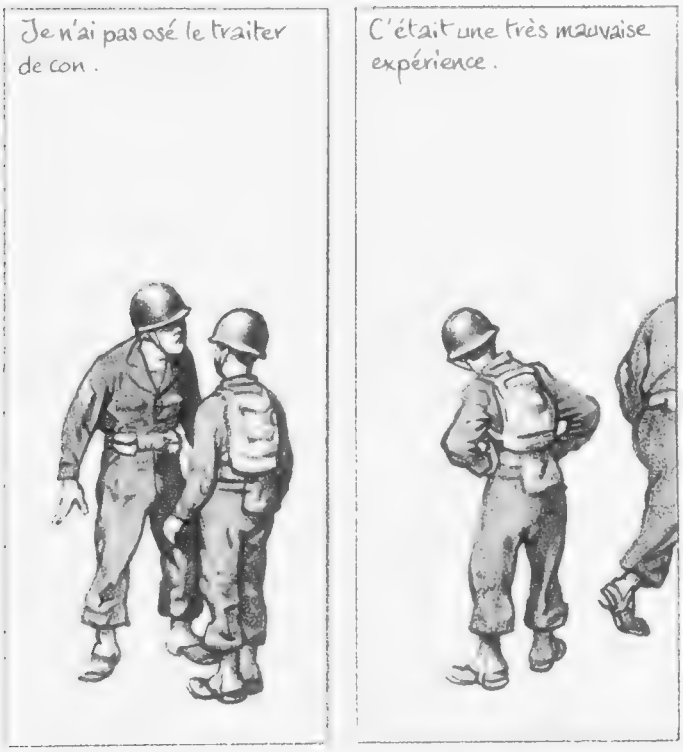
Le Capitaine écarlate © *Dupuis*

L'œuvre qu'Emmanuel Guibert commence à livrer est un éblouissement. Peu remarqué avec son premier *opus* paru en 1992 (*Brune*, évocation de la montée du nazisme dont le dessin, mû par un trop grand souci de reconstitution, souffrait d'un réalisme excessif), il rencontra son public en 1997 avec *La Fille du professeur*, sur scénario de Joann Sfar. Alph'art Coup de cœur, Prix René Goscinny, l'album reçut un très chaleureux accueil critique et inaugura une collaboration entre les deux auteurs, qui partagent le même atelier. Cette association s'inversa (Sfar au dessin, Guibert au scénario) pour une série d'aventures loufoques destinée aux enfants (*Sardine de l'espace*, publiée en feuilleton dans *Maximum*) avant de se recomposer bientôt pour *Les Olives noires*, une nouvelle série d'aventures à Jérusalem et sur les bords de la Méditerranée il y a 2000 ans, pour laquelle Guibert reprendra bientôt les pinceaux tout en laissant, comme sur *Sardine*, les couleurs à Walter.
Mais pour l'heure, ce sont deux autres rencontres qui ont fait éclore, à 36 ans, le talent d'Emmanuel Guibert de façon spectaculaire : David B. et Alan Ingram Cope.

David B. raconte Marcel Schwob

Collaborant depuis avril 1996 à *Lapin*, la revue de l'Association, Guibert eut l'occasion de contribuer à un ensemble en hommage à Marcel Schwob réuni par David B., grand amateur de l'écrivain français prématurément disparu au début du siècle à l'âge de trente-huit ans, dont Guibert choisit d'adapter un passage fort intrigant du *Livre de Monelle*. Le dessinateur des *4 savants* et celui de *La Fille du professeur* se découvrent alors une passion commune pour l'auteur des *Vies imaginaires*.
Lorsque David B. manifeste l'intention de tirer une série de bandes dessinées de cette œuvre maîtresse, Guibert se porte candidat pour rêver avec lui la vie de… Schwob lui-même. Puisant alors aussi bien dans la biographie de l'écrivain que dans sa prose, David B. écrit le scénario du *Capitaine écarlate*. Dans la réalité il puise la maladie de Marcel, sa liaison avec Monelle la prostituée débrouillarde, son amour des livres et des mots, sa passion pour les brigands – de Villon à ses contemporains – et leur langage… De l'œuvre de fiction, il retient principalement une nouvelle dédiée à Anatole France, *Le Roi au masque d'or* (reprise en annexe de l'album), mais aussi quelques clins d'œil et allusions à d'autres écrits. Surtout, pour faire passer Marcel de son monde réel – enfermé chez lui au milieu de ses livres – au monde extérieur et à l'imaginaire, David B. introduit son propre monde, peuplé de légendes lointaines, de rêves qui commandent aux éléments, de prophètes voilés, d'êtres sans tête, de maladie… Un monde où la mort nous accompagne toujours, et où la frontière qui sépare le quotidien du rêve est mouvante[1].
En résulte une aventure onirique, une farce macabre pleine de fureur et de romantisme, une enquête policière fantastique dans un Paris 1900 où s'opposent durement les classes sociales. Un trois-mâts vogue dans le ciel de la capitale, courtisant la toute jeune tour de Monsieur Eiffel. À son bord, une bande de pirates. À leur tête, le capitaine Écarlate, dont on ne sait précisément pas quelle tête il a, puisqu'il se cache derrière un masque d'or. Quant aux pirates, ils n'ont pas toute leur tête non plus : ce sont des bourgeois et commerçants en mal de frissons, fréquentant la Bibliothèque générale de l'Aventure. Le bibliothécaire a transformé la charpente du toit de son établissement en coque de bateau et est devenu le Capitaine Écarlate. Tempestaire comme les sorciers du Moyen-Âge, celui-ci a arraché une vague à l'océan pour faire flotter son vaisseau dans les airs. Comme ils n'avaient pas la tête de l'emploi, les nouveaux pirates l'ont troquée contre les plus belles caboches d'assassins qu'ils ont pu trouver, afin de ne pas faire pâle figure face aux « grippe Jésus », les policiers lancés à leurs trousses. Leur chef s'éprend de Monelle et l'enlève ; Marcel s'élance à son secours. Confrontation de deux mondes à travers deux hommes se disputant une prostituée au grand cœur. Ce faisant, ils cherchent aussi le respect des pirates – l'un par son courage et en déchaînant les éléments ; l'autre, rebaptisé Bouche d'Or, par ses talents de conteur et la noblesse de ses sentiments. Le tout dans une urgence dictée par la santé fragile qu'ils ont tous trois en commun.
Pour illustrer la fiction délirante et les textes de David B. qui rendent justice à la beauté de la langue de Schwob, le dessin caméléonesque d'Emmanuel Guibert adapte encore une fois son trait et son style au récit qu'il doit servir. Dans *La Fille du professeur*, le dessinateur s'illustrait par la luminosité de légères aquarelles aux couleurs fraîches délicatement couchées sur un crayonné qui se laissait encore apercevoir (il dessine d'abord à l'eau sur la feuille blanche, puis dépose une goutte d'encre de couleur sur le trait d'eau : alors se dessine comme par magie la silhouette de son personnage). Pour cette histoire fin de siècle, Guibert reprend sa technique de peinture, mais en encrant d'abord en noir son trait crayonné ; ensuite seulement il superpose les couches d'encres de couleurs qui donnent cette texture unique dont il a le secret.
Son encrage noir dessine de gras contours où l'on reconnaîtra un hommage aux figures gracieusement cernées de traits épais peuplant les affiches Art Nouveau, celles de Mucha au premier chef. Et dès lors, à la vue de ce vaisseau survolant la cité entre rêve et réalité, pris dans le feu d'une canonnade tirée depuis le premier étage de la tour Eiffel, avec à son bord une princesse ravie, comment ne pas penser aux rêves de

Sardine de l'espace © *Bayard Presse.*



La Guerre d'Alan © *L'Association*

Little Nemo, dont Winsor McCay entama le récit en 1905, l'année même où s'éteignit Marcel Schwob ? On ne saurait trouver association plus flatteuse... Aussi bien viennent à l'esprit les programmes de théâtre et affiches de spectacles dessinés par Bonnard et Toulouse-Lautrec ou encore les bois gravés de leur ami Félix Vallotton (je pense en particulier à une scène de foule à Paris). De son côté Jean-Christophe Ogier, dans le dossier publié en annexe de l'album, note très justement une référence (anachronique) au grain d'une photo de Brassaï dans la silhouette de Monelle sous un réverbère telle qu'elle apparaît dans la septième case de la sixième planche... D'autres allusions aussi délicates émaillent cette œuvre intelligente et subtile.

Il faudrait encore parler de la gestuelle particulière attribuée par Guibert à ses personnages, curieusement empruntée aux maîtres italiens des *fumetti*, en une sorte de rencontre magique entre l'exagération et la stylisation du mouvement figé d'un Pratt, certains effets réalistes d'un Manara et le tracé élégant d'un Giardino...

S'il fallait qualifier le dessin d'Emmanuel Guibert, l'adjectif « tendre » s'imposerait immédiatement : souple et rigoureux, mou et ferme à la fois, son trait semble épouser les âmes ; contrastées mais souvent monochromes, vives mais adoucies par le lavis, ses couleurs nous enveloppent dans un manteau d'illusions.

Alan I. Cope raconte sa guerre

Malgré la dureté du propos – le départ à la guerre d'un jeune Américain de vingt ans – la même épithète désignera *La Guerre d'Alan*. Tendresse, justesse de ton, véracité... L'album est le premier de ce qui s'annonce comme une entreprise d'envergure : l'illustration des souvenirs de guerre d'un soldat américain (ici de 1943 à 1945, entre la préparation militaire et le débarquement au Havre le jour de ses vingt ans).

Emmanuel rencontre Alan en 1994 en lui demandant son chemin dans Saint-Martin de Ré, où le retraité s'est installé. Ils deviennent les meilleurs amis du monde. « J'ai fait la connaissance d'un homme qui souhaitait raconter sa vie comme une personne de son âge (69 ans à ce moment-là) le fait à une personne du mien. ». Louée soit L'Association, qui accueille aussitôt chaleureusement le projet qui naît de cette rencontre si fortuite et pourtant désormais si évidente.

Guibert sait retranscrire les mots de son aîné, sa manière si simple et désarmante de raconter, son humour pince-sans-rire. Et son dessin, une fois encore, sait se plier à cette restitution : c'est un lavis monochrome épuré, sobre, fragile, qui surprend sans cesse par ses effets de lumière, ses textures frottées ou pulvérisées. Les décors sont suggérés, souvent éludés, pour épouser la mémoire du conteur, avec ses zones d'ombre et ses « blancs ». Postures burlesques, airs ahuris à la Harold Lloyd, situations cocasses et parfois triviales (la chasse d'eau bouillante, les morpions...), accidents mineurs, descriptions détaillées et techniques de la conduite d'un char, ce premier volume regorge de moments déjà vus (avec les mêmes cadrages, les mêmes points de vue) dans maints films de guerre américains et pourtant si nouveaux car racontés avec tant de fraîcheur. Si le récit fait allusion au cinéma américain à plusieurs reprises et si Guibert use parfois de certains effets cinétiques (le passage sous un char page 22, la chasse d'eau page 32), c'est le graphisme américain qui semble être une référence constante du dessin. Autre époque, autres modèles : les contours épais cette fois n'évoquent plus l'Art Nouveau cher à McCay, mais les postures ressemblent à celles croquées par Norman Rockwell, parfois à certains dessins de Will Eisner. Et Guibert, à la suite de l'Anglais Glen Baxter, revisite parfois les illustrateurs américains des années 40 avec une distance tout européenne.

Émouvant et drôle, ce récit d'apprentissage (passage à l'âge adulte, rencontre avec la peur et la mort, découverte paradoxale de la belle musique...) est une perle rare dans l'édition. On attend avec impatience la suite du joyau que l'orfèvre Guibert nous confectionne lentement.

« La nuit où Emmanuel Guibert terminait *Le Capitaine Écarlate*, une tempête démentielle s'abattait avec fracas sur Paris », raconte Jean-Christophe Ogier : il s'agit de la catastrophe climatique des derniers jours de l'année 1999. Le dessinateur ne put s'empêcher « d'y voir un signe » ; « depuis, Guibert ne regarde plus, dit-il, son scénariste et compère David B. avec les mêmes yeux. » Autant que l'influence du tempestaire David B., ne devrait-il pas y voir la sorcellerie de son propre crayon ? Alan Ingram Cope n'est pas décédé pour de bon le 16 août 1999, alors que son « biographiste » achevait le dixième chapitre de ses souvenirs de guerre[2] : après avoir survécu à la guerre, il demeurera éternellement vivant dans notre souvenir par la grâce des dessins de son jeune complice, lequel lui témoigne ainsi de la plus belle manière l'amitié profonde qui guide son inimitable pinceau.

Gilles Ciment

[1] Une mythologie personnelle que je ne décrirai pas en détail pour en avoir déjà tracé les contours dans ces colonnes (*Cf.* « La série B. », in *9e Art* n° 3, janvier 1998, pp. 117-119).

[2] *Cf. Lapin* n° 25 (octobre 1999), p. 114

David B et Emmanuel Guibert
Le Capitaine écarlate
Dupuis, collection « Aire libre »
64 pages, 79 F.

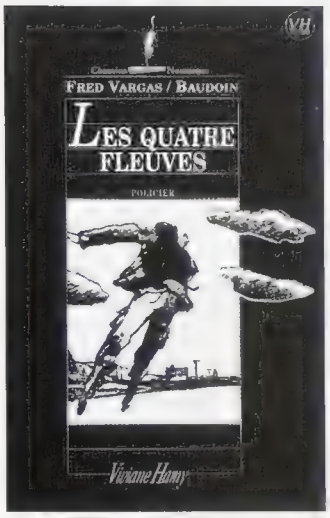
Emmanuel Guibert
La Guerre d'Alan. T.1
D'après les souvenirs d'Alan Ingram Cope, L'Association, collection « Ciboulette », 86 pages, 79 F.

Emmanuel Guibert
La Voluptueuse, in *Lapin* n° 16, juillet 1997. Adapté du *Livre de Monelle* de Marcel Schwob. L'Association.

Emmanuel Guibert et Joann Sfar
Sardine de l'espace. T.1 : *Le Doigt dans l'œil*. T.2 : *Le Bar des ennemis*, Éd. Bayard.

La Voluptueuse © *L'Association*

Carrefour des fleuves



De nombreuses écluses ont d'ores et déjà volé en éclats, qui maintenaient séparées littérature et BD. Les formes de cette union ont été diverses : adaptation de classiques de la littérature en albums (Battaglia avec Rabelais), transcription de scénarios originaux directement écrits par des romanciers (Tardi avec Daeninckx), illustration de textes grâce à des vignettes éparses (Tardi face à Céline), roman graphique (Comès, Buzzelli)... Mais il est toujours demeuré une question en suspens : comment faire coexister, en un même objet esthétique cohérent, les caractéristiques de chacun des modes d'expression ? C'est-à-dire : comment parvenir à intégrer dans la matière, dans le contenu et dans la chair même de l'œuvre, dans sa réalité visuelle, les génies propres aux deux arts, chacun demeurant à égalité ? ... C'est à cet enjeu que se confronte *Les Quatre Fleuves* de Fred Vargas et Edmond Baudoin.

L'œuvre de Baudoin a déjà tenté cette approche à plusieurs reprises, dans *Éloge de la poussière* (L'Association) ou encore dans *Lalin* (Z'Éditions) en collaboration avec Sauvaigo. Mais *Les Quatre Fleuves* va plus loin. Ici, dans le cadre d'un roman policier de facture originale, à la langue superbe, dessin et écrit se joignent, s'épousent, les arts mêlent leurs sens, leurs fluides... Les trouvailles sont nombreuses, surtout dans la mise en scène des dialogues. Baudoin intègre les nombreux et longs échanges rédigés par sa complice Fred Vargas, en les lettrant directement dans sa planche. Coexistent alors sur la page deux systèmes de signes : les dialogues, « écrits-dessinés », calligraphiés, et les dessins eux-mêmes. Les bulles servent alors de jonction, de passage de l'un à l'autre. Ainsi, tel dialogue calligraphié est brusquement « happé » par la bulle émanant d'un personnage, avant de continuer son bonhomme de chemin sur la page... Mais d'autres mélanges s'opèrent, avec magie, entre l'image et le verbe – à l'instar de cette extraordinaire scène d'interrogatoire entre un commissaire et plusieurs personnages, vers la fin de l'album... Seuls les visages des personnages, en miniature, apparaissent sur la page. Tout le reste est occupé par le texte calligraphié. Le jeu de mise en scène qui s'établit alors est à la fois ténu et puissant : c'est le subtil changement des expressions de ces petits visages au fil du dialogue qui, grâce à la force d'expressivité du dessin, renseigne le lecteur sur le tour pris par la conversation. La danse des masques accompagne la rhétorique de l'interrogatoire. Celui-ci se fait plus dur, plus violent : les visages miniatures tremblent, deviennent sombres... Ils forment comme un jeu de cartes, sans cesse battu et rebattu par le flux et le reflux des mots... Parfois, le verbe précède l'image : le dialogue influe sur les masques, qui deviennent angoissés, peureux, perplexes, perdus... Mais parfois aussi ce sont les visages qui devancent les mots : alors même que les personnages ne disent rien, le lecteur sait déjà, en observant leurs physionomies, que le commissaire a gagné la partie, qu'il aura ses aveux...

JE CROIS QUE LE CONTENU DE CE SAC, QUE J'IGNORE, EST PLUS MEURTRIER QU'UNE GRENADE. MALHEUREUSEMENT, OGIER L'A OUVERT. MALHEUREUSEMENT IL A PRÉVENU GRÉGOIRE.
ET OÙ IL EST, CET OGIER ? IL POURRAIT PEUT-ÊTRE CAUSER ?
IL EST MORT ASSASSINÉ DE TROIS COURS DE COUTEAU LUNDI SOIR.
GRÉGOIRE ÉTAIT À LA MAISON ON LAMINAIT DES GUINNESS.

Il est d'autres trouvailles heureuses du couple de créateurs. Le scénario lui-même, bien sûr, bel exemple de ce que le roman noir peut offrir aujourd'hui de meilleur : personnages fantasques, intrigue à la fois angoissante et drôle, présence du Mal, sous la forme d'un tueur en série mystique et dérisoire...

Mais il faut revenir encore à la question du dessin. Pour dire l'étourdissement qui prend le lecteur à la vue des formes créées par Baudoin – ce trait de pinceau, parfois léger, presque évanescent, et parfois lourd, sombre de menaces invisibles... Comme lors de cette scène magnifique, se déroulant tout entière dans l'amphithéâtre d'Orange (« Une ville perdue », dit l'un des personnages...), où les gradins antiques dansent, se resserrent, s'embrasent, embrassent le ciel, puis se transforment, sous l'effet de la perspective, en dé à coudre, en damier, en labyrinthe... Magistrales visions des mondes mouvants de la réalité... Carrefour des sens... Carrefour des arts... Comme une fontaine, où les eaux s'entremêlent, guidées par la pierre taillée – comme la fontaine du Bernin, où s'enlacent quatre fleuves...

Fabien Tillon

Fred Vargas et Edmond Baudoin
Les Quatre Fleuves
Éd. Viviane Hamy, 224 p., 149 F.

Je est un Neaud

Il avait annoncé que son prochain livre ferait l'effet d'un « pavé jeté dans la mare » ou celui d'un manifeste. La déclaration était de nature à exacerber l'impatience des lecteurs de la première heure. Pourtant, même s'il a effectivement les dimensions et le poids d'un pavé, le superbe tome III du *Journal* de Fabrice Neaud, paru voilà un an, ne vibre apparemment ni plus ni moins aux accents d'un militantisme sexuel, politique ou social, que les deux précédents. Le manifeste est à trouver ailleurs. Dans la décision jusqu'au-boutiste de l'auteur ne pas trahir l'essence même d'un vrai projet autobiographique en convoquant sur le devant de la scène, à la fois sa vie intime et celle de son entourage qui n'y consent pas toujours. Tel est tout le sens de la formule « m'anéantir ou te porter atteinte » relevée dans ce volume. Sommé par un instinct de survie qui lui commande de se raconter, et choisissant de le faire à l'aide de dessins, Neaud pose ici le problème de la déontologie du diariste de bande dessinée devant le droit au respect à l'image des principaux protagonistes de sa propre histoire.

C'est en 1992, sous l'influence de sa rencontre avec les futurs fondateurs des éditions Ego Comme X et encore très éprouvé par une récente rupture amoureuse, que Fabrice Neaud, étudiant aux Beaux-Arts d'Angoulême, forme une entreprise qui n'eut que de bien rares exemples et qui n'a depuis connu pratiquement aucun imitateur : tenir et publier son journal intime sous forme de bande dessinée. Quelques pages parues dans les revues *Ego comme X* et *Bananas*, entre 1994 et 1996, auront d'emblée suffi à quelques-uns pour se convaincre de la pertinence du projet et pour lui prédire un avenir prometteur. En 1996, sensible aux grands mérites de cette chronique poignante de la solitude et de la ruine affective » d'un jeune homosexuel dans une petite ville de province[1], Thierry Groensteen faisait ainsi figurer

Neaud au sommaire d'un dossier de *9e Art* consacré à la question de l'autobiographie dessinée. Il prenait place aux côtés de Crumb, d'Eisner, mais aussi de cette génération d'auteurs plus proche de nous qui, de Baudoin à Julie Doucet en passant par Dupuy et Berberian, avaient su animer un nouveau courant autobiographique, même si le travail de Fabrice Neaud le distinguait de ces illustres « autobiographistes », notamment dans son application à coller au plus près de la forme littéraire du journal intime.
Dans *Journal* I, Fabrice Neaud recomposait en chapitres avec une étourdissante maîtrise de l'économie narrative de la bande dessinée, le récit de vingt mois de sa vie, de février 1992 à septembre 1993. Sur plus d'une centaine de pages il livrait ainsi aux lecteurs, sans faux-fuyants et en toute impudicité, les épisodes marquants de sa vie durant cette période. Une construction dramatique principalement alimentée par les détails d'une relation amoureuse, qui trouvait sa conclusion dans un épisode de rupture traumatique, à l'apogée d'un sentiment de désespérance qui imprégnait le récit depuis les séquences inaugurales. Traquant jusque dans l'enfance les scènes qui justifieraient toutes les faillites constatées durant les mois écoulés, l'auteur donnait l'impression de s'être livré à un exercice ressortissant autant à une éprouvante introspection qu'à un émouvant travail d'exorcisme ou à une mortification pathétique ou grandiloquente.
C'est encore une fois écartelé entre autant d'intentions perceptibles que se construit *Journal* III, qui couvre la période allant de décembre 1993 à août 1995. Quoique plus riche encore de remarquables trouvailles dans l'expression graphique et exception faite d'un dernier chapitre où l'auteur s'abandonne à un certain optimisme, on serait même tenté de voir dans ce nouvel *opus* une répétition du premier tome. Comme précédemment, il est à peu près interdit au lecteur de rester impassible devant la peinture des tourments intérieurs de l'auteur, devant son lyrisme personnel, devant son inaptitude au bonheur, de ne pas s'énerver parfois de ses atermoiements, de ne pas enrager à l'unisson de ses colères rentrées ou explosives. Ou de ne pas compatir au dégoût de soi de ce « je » qui s'exprime dès la première page à travers une métaphore qui resurgira à maintes reprises dans le récit, celle de l'arbre désolé : « Je suis un arbre sec qui ne donnera jamais de fruits et sur mes branches mortes se riront les oiseaux ».
L'auteur ne manque évidemment pas de motifs pour invoquer le tropisme de l'infécondité. À commencer par sa condition de chômeur de longue durée guetté par l'exclusion sociale : de travaux alimentaires non réglés aux promesses d'embauche non tenues, du moindre franc dépensé avec parcimonie à l'interdit bancaire qui tombe comme un couperet, il est sans cesse enclin à conclure à son improductivité, son inutilité. Les ruptures successives avec ses anciens enseignants, avec la communauté des étudiants en Art, avec ses amis de longue date, comme Alain, l'incompréhension qu'il suscite chez ses proches, contribuant à son isolement, en dérivent autant qu'elles renforcent ce sentiment. Il est difficile de ne pas associer encore la stérilité que se prête Fabrice Neaud à son homosexualité : quand, dans ce *Journal*, il exprime allusivement le regret nostalgique d'une famille nombreuse et unie qu'il n'a pas eue, il nous semble entendre la souffrance de quelqu'un qui a perdu tout espoir d'une paternité voire d'une vie de famille.
Mais par delà cette frustration et le fait que sa sexualité semble compromettre des relations amoureuses durables ou le mette en danger à tout instant — l'auteur rapporte avec quel acharnement deux homophobes l'ont régulièrement agressé durant cette période — c'est assurément dans le récit de sa relation avec Dominique, dit Doumé, que l'idée d'impuissance prend toute sa dimension. Elle se confond même en filigrane avec une autre notion, celle de la culpabilité ou de la faute, au sens chrétien du terme. Les deux tiers de l'ouvrage sont en effet consacrés à l'histoire d'un amour impossible, celui de l'auteur pour un jeune artiste qui, tel le « Nietzsche de l'équipe de foot » (le mot est de Francis Bacon), conjugue toutes les perfections : une pensée élevée, une séduction naturelle et un machisme de bon ton. Malheureusement Dominique est hétérosexuel et s'avère absolument inaccessible au-delà de l'amitié. Aveuglé par la passion, se berçant de l'illusion d'un amour réciproque, Neaud se refuse à entr'apercevoir l'issue tragique de cette histoire. Repoussant le moment où il lui faudra entendre la cruelle vérité, il profite avidement des moindres moments de complicité avec Dominique, comme cette discussion à la terrasse d'un café dont Neaud s'efforce de remémorer, sur plus d'une vingtaine de pages absolument magnifiques, toute la gamme des sensations ressenties durant cet échange qui paraissait ne devoir jamais s'achever. La vérité, Dominique finit par la lui asséner avec dureté, au terme d'un long monologue sans concessions. L'auteur en conçoit un sentiment de culpabilité et, à la lumière du réquisitoire de Dominique, se convainc qu'il est l'unique cause de tous les maux qui le frappent. Il est un « monstre » qui a bien mérité qu'une justice immanente le punisse en le privant d'emploi, en lançant à ses trousses deux casseurs de pédé ou en le rendant définitivement stérile : « Il n'y a pas deux chances. Je suis devenu sec. Je ne pourrai plus aimer », écrit-il, anéanti. De quoi est-il coupable ? D'avoir laissé la passion l'emporter sur la raison ? Non. Le principal chef d'accusation renvoie essentiellement

© Ego comme X

à l'entreprise autobiographique de Neaud. Pour ce dernier, qui fait le compte des événements qui l'ont conduit à sa déchéance aux yeux de Dominique, le « péché » gît bien dans ce travail d'exposition de l'intimité, le procès est celui de l'œuvre. Il y eut d'abord ces quelques pages offertes en guise de déclaration au principal intéressé, une allégorie dans laquelle il se représentait étreignant Dominique et qui sera accidentellement portée à la connaissance du cercle des amis ; il y eut ensuite ce pamphlet dessiné caricaturant Doumé et distribué à la ronde ; il y eut enfin l'annonce de la publication dans une revue de bandes dessinées de pages impliquant Dominique. Ces planches ne paraîtront jamais. Malgré cela, la chute de Neaud est consommée, sa condamnation entendue. Dans *Journal* I, son camarade Loïc Néhou lui annonçait que « se raconter c'est le discrédit assuré auprès de l'entourage » ; dans *Journal* III il en mesure désormais tous les effets. Pour l'un de ses contradicteurs il a outrepassé les limites autorisées à la bande dessinée, fût-elle autobiographique. Son travail est dénoncé comme « humainement scandaleux ». Comment a-t-il pu ainsi attenter à l'image de ses proches, déballer leurs travers sur la place publique sans leur assentiment ? Pour Dominique, l'approche phénoménologique de Neaud, qui, à l'instar de tout diariste, repose sur une retranscription fidèle et « réaliste » des individus et des événements – « Quand tu dessines ma tronche, on sait que c'est ma tronche » – exige le consentement des protagonistes ou à défaut un minimum de travestissement avant d'être livré au public. « Je me demande pourquoi tu n'as pas changé ma tête pour éviter ces problèmes », s'étonne-t-il, courroucé. Quand de surcroît cette approche se complète d'une approche analytique qui donne de chaque instant une interprétation très fine, quasi proustienne et constamment imprégnée de la subjectivité de l'auteur, ces confessions peuvent sonner comme une véritable menace. Au fond, peu importe ce que redoute réellement Dominique, qui affirme par exemple craindre d'être assimilé aux fantasmes de Fabrice Neaud et de s'exposer au risque de se « faire traiter de pédé par [ses] potes », pour lui, en définitive, l'autobiographie doit obéir à une éthique.

Et Neaud n'en respecterait aucune ! Quand on lui demandait, il y a quelques années, s'il y avait un domaine réservé qu'il s'interdisait d'aborder par crainte de gêner certaines personnes dans son entourage, Fabrice Neaud confiait qu'il demandait « systématiquement l'avis aux personnes concernées par [ses] histoires »[2] tout en reconnaissant que « l'avis change selon les personnes et avec le temps »[3]. Il apparaît très nettement à la lecture de ce splendide tome III du *Journal* que l'auteur n'entend plus s'imposer de telles contraintes ni s'embarrasser d'autorisations même s'il comprend qu'il doit s'en justifier constamment. Pour Neaud, l'éthique qu'on lui demande de respecter serait la faillite de l'autobiographie et en l'occurrence, de l'autobiographie visuelle : s'est-il trouvé quelqu'un pour condamner le manque d'éthique de Debbie Drechsler et qu'aurait été l'ouvrage de Dupuy et Berberian, auquel il a été fait allusion plus haut, ceux de Menu, de Baudoin, si leurs proches s'étaient opposés à être exposés sur la place publique ? À attendre de recueillir l'approbation des uns et des autres, on risque de ne pas pouvoir dire la vérité ou de la regarder impuissant passer à côté de soi. S'agit-il, d'ailleurs, de la vérité du « je » qui cherche à se comprendre à travers le regard de l'autre ou de la vérité de la peinture de l'autre en soi ? Travestir son propos reviendrait pour l'auteur à paver son enfer des meilleures intentions, attitude incompatible évidemment avec l'impérieuse nécessité de raconter les choses selon sa seule loi et de mener à bien le travail du deuil, inhérent à son entreprise. Pour la première fois sans doute, depuis qu'il publie son journal, Neaud paraît surmonter ses terreurs, combattre ses doutes, ce qui explique certainement le ton plus apaisé du dernier chapitre, des pages plus lumineuses. C'est à ce prix manifestement qu'il peut désormais voir un arbre refleurir et porter des fruits et reconnaître que « ...gît au fond de nous un trésor inconnu, invisible et prêt à resplendir ».

Jean-Philippe Martin

[1] Thierry Groensteen in *9e Art* n°1, janvier 1996,dossier « Les petites cases du moi », page 66,

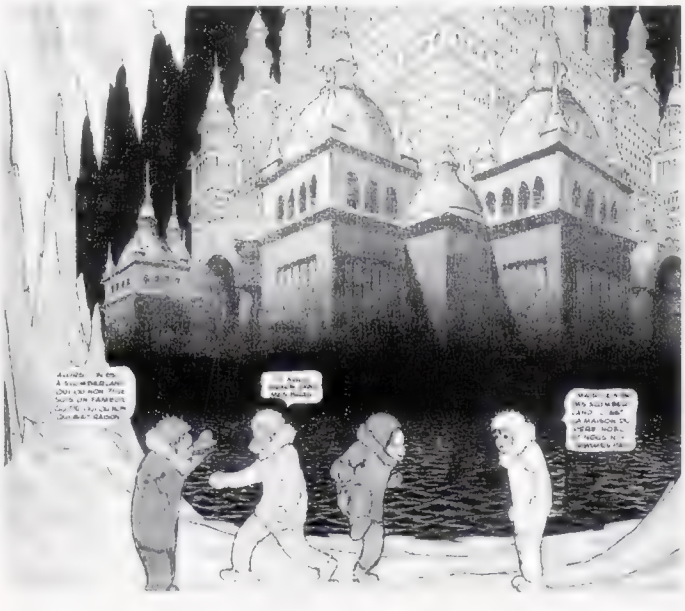
[2] *idem*, page 78

[3] *ibidem*, page 78

Fabrice Neaud,
Journal III
Ego Comme X,
380 pages, 149 francs.

Crepax et *Little Nemo* chez Taschen

S'il est un domaine qui pêche bien souvent dans l'édition de bandes dessinées, c'est celui de la politique de réédition des albums épuisés, de l'entretien du catalogue et du fonds. Considéré comme un produit culturel au même titre que les autres, le livre est de plus en plus soumis au diktat commercial. En librairie, le flux tendu fait la loi : un exemplaire commandé pour un exemplaire vendu. Qui plus est, un concept de gestion à la consonance effrayante est apparu il y a quelques années, notamment dans les magasins multimédias (Fnac, Virgin, Extrapole) et qui tend à se généraliser dans les librairies spécialisées. Il s'agit du livre en « fin de vie ». *Grosso modo*, si un titre n'est pas vendu au moins une fois tous les trois mois, on peut considérer qu'il n'existe plus. Dans ce contexte, on comprend le culte de la nouveauté à tout prix et il devient difficile pour les éditeurs traditionnels d'entretenir leur fonds. L'édition de classiques se fait de plus en plus rare.
L'expérience de la prestigieuse collection "Copyright" chez Futuropolis est bien loin, elle semblerait impossible à rééditer de nos jours. Certains éditeurs font même preuve, parfois, d'une certaine inconstance qui peut éventuellement faire le bonheur des autres. Ainsi, trois titres majeurs de la bibliographie d'Hugo Pratt, *Sven*, *La Macumba du Gringo* et *A l'Ouest de l'éden*, issus de la collection "Un homme, une aventure", dormaient il y a quelques années dans les placards de Dargaud éditeur. Vertige Graphic en a fait ses choux gras. Tout ceci est conforté par le fait qu'en général, l'amateur de bande dessinée connaît peu ses classiques, à l'inverse de son cousin cinéphile. Quand on aime le cinéma, on admire Howard Hawks, Jean Renoir et John Ford, mais le lecteur de *XIII* et de *Blueberry* connaît-il Rodolphe Töpffer, Caran d'Ache, Winsor McCay et Guido Crepax ? Faites l'expérience auprès des lecteurs qui ne manquent pas un épisode de la *Caste des Méta-barons*, beaucoup d'entre eux ne connaissent même pas l'*Incal*...
Ainsi, on ne peut que se réjouir *a priori* de la politique entamée par l'éditeur allemand Benedikt Taschen qui a réédité, au cours de l'année 1999, par l'intermédiaire de son label Evergreen, plusieurs classiques de Crepax (en deux volumes) et le mythique *Little Nemo* de McCay (en un seul volume). On notera d'ailleurs que Taschen n'est pas, à proprement parler, un éditeur de bandes dessinées. On lui doit tout de même des livres de dessinateurs érotiques qui ont parfois utilisé le récit séquentiel, tels l'homosexuel scandinave Tom of Finland, John Willie, le pilier de la revue américaine de bondage *Bizarre*, ou encore Eric Stanton, un spécialiste de l'imagerie fétichiste SM.
Si Crepax peut correspondre, en quelque sorte, à cette ligne éditoriale, le cas de *Little Nemo* est un peu plus délicat. Chez Taschen, on n'est pas tellement friand d'explications. L'éditeur s'est fait connaître à la fin des années 80 par la production de livres d'art grand public à prix réduit. Ses techniques de ventes en ont effrayé plus d'un : faible remise peu négociable par les libraires, quantité minimum de commande exigée et vente ferme sans droit de retour pour les invendus. En contrepartie, l'engouement du public pour ce genre de produit ne s'est pas fait attendre. Benedikt Taschen est devenu millionnaire. Une des traditions de sa maison est celle du secret, notamment en ce qui concerne les chiffres de tirages des albums, que la rumeur grossit toujours. À la vue du prix modique des livres de bande dessinée réalisés en 1999 et au regard de leur qualité de fabrication et de leur pagination — moins de 300 francs les 500 pages noir et blanc de Crepax et les 430 pages couleurs de McCay — ils sont sûrement très importants. D'autant que les livres bénéficient presque tous de multiples éditions dans trois des principales langues européennes : le français, l'anglais et l'allemand. Klaus Kramp, le responsable d'Evergreen, avoue que l'intérêt de son patron pour la bande dessinée ne date pas d'hier, mais Taschen est difficilement approchable et « *n'aimerait pas s'exprimer sur la question* ». En fait, certains observateurs considèrent que la fortune de Benedikt Taschen s'est probablement faite à l'origine par la publication d'ouvrages de bandes dessinées pornographiques. C'est peut-être aussi l'une des raisons pour laquelle les deux livres de Crepax ne sont pas traduits en allemand. Klaus Kramp explique que l'éditeur n'a pas voulu



porter préjudice à ce grand auteur qu'est Guido Crepax en risquant une condamnation par la justice allemande.

Il reste que les livres en question sont de fabrication très soignée, imprimés sur du papier couché de bonne qualité, un peu plus grands que le format roman pour ceux de Guido Crepax et respectant celui des tabloïds d'origine pour le chef-d'œuvre de Winsor McCay.

Chaque livre est relié, doté d'une couverture cartonnée, agrémenté d'une jaquette en quadrichromie pour *Little Nemo* et bénéficiant d'une image vernie pour les deux Crepax. Bien entendu, les histoires présentées ici ont toutes été déjà publiées. Les traductions françaises comme leur lettrage sont issus des éditions précédentes que l'on pouvait trouver au Square, chez Albin Michel, Milan, Zenda et Pierre Horay. Chose amusante, et qui montre bien que presque rien n'a été retouché afin de respecter les coûts de fabrication, quelques erreurs sont reproduites dans les différentes traductions.

S'agit-il d'un coup ou d'une politique au long cours ? Chez Taschen, on affirme en tout cas vouloir publier les œuvres complètes de Crepax ce qui, vu leur éclatement et bien que nombre d'albums soient épuisés, paraît tout de même difficile.

L'importance de ces titres dans l'histoire du neuvième art est indiscutable. *Little Nemo* est sans aucun doute l'une des plus grandes bandes dessinées de tous les temps. Dans son numéro 210 daté de février 1999, le *Comics Journal* la place en cinquième position parmi les cent titres les plus importants du siècle, derrière *Krazy Kat*, *Peanuts*, *Pogo* et *Maus* (il est d'ailleurs intéressant de noter que deux de ces comics, le *Pogo* de Walt Kelly et le *Krazy Kat* de George Herriman, ne sont pas disponibles en langue française). Le meilleur essai francophone à propos de *Little Nemo*, coédité par le CNBDI[1], faisait suite à l'édition intégrale en plusieurs volumes publiée aux éditions Milan puis Zenda. Rappelons simplement que les premières aventures de *Little Nemo* ont été dessinées entre 1905 et 1914. Publié pour la première fois dans le supplément dominical du *New York Herald* de Joseph Pulitzer le 15 octobre 1905, *Little Nemo in Slumberland* rejoint en 1911 le groupe de journaux dirigé par William Randolph Hearst. À l'époque, les deux hommes se livrent une lutte sans merci pour attirer les meilleurs illustrateurs au sein de leurs journaux. *Little Nemo* connaît un succès important auprès des lecteurs, donnant même lieu à une comédie musicale qui restera longtemps à l'affiche des music halls de Broadway. La bande raconte les aventures oniriques d'un petit garçon appelé dans son sommeil par la princesse d'un royaume imaginaire peuplé par d'étranges créatures, et qui se réveille à chaque fois en sursaut, immanquablement repris par la réalité. À partir de ce principe relativement simple, Winsor McCay, dessinateur excessivement doué et nettement influencé par l'Art nouveau, réalisa une bande dessinée à la virtuosité graphique pratiquement inégalée depuis lors. Quelques auteurs d'aujourd'hui, comme David B (*Le Cheval blême*) et Julie Doucet (*Dirty Plotte*) ont eux aussi exploré cette veine onirique, mais surtout du point de vue narratif. La richesse visuelle de *Little Nemo* provient quant à elle de l'utilisation du zoom, du travelling, de plongées montantes et descendantes, de perspectives et d'effets déformants, à une époque où, rappelons-le, le cinématographe n'utilise encore que des cadrages classiques. Lorgnant depuis toujours vers l'animation, Winsor McCay réalisa quelques-uns des premiers dessins animés de l'histoire du cinéma, dont le génial *Gertie le dinosaure*, qu'il présentait lui-même dans les foires, comme un bonimenteur. Il interrompit *Little Nemo* en 1914 avant de le reprendre quelques années plus tard. Son fils tenta en vain de lui succéder, allant jusqu'à vendre à bas prix les planches originales de son père découpées en vignettes. Aucune édition gravée à partir des originaux ne sera désormais possible. Celle de Taschen regroupe pour la première fois en un seul volume les onze premières années de création de *Little Nemo*, dans ses couleurs d'origine. Après sa disparition, le personnage a donné lieu à plusieurs interprétations. Parmi les plus récentes, citons celle – pas très heureuse – de Marchand et Mœbius, le *Nic* d'Hermann ou bien le *Little Ego* de Vittorio Giardino. À l'instar des aventures d'Hergé dessinées par Stanislas, son créateur est lui-même devenu récemment un héros de bande dessinée dans l'excellent travail de Thierry Smolderen et Jean-Philippe Bramanti publié aux éditions Delcourt[2].

En ce qui concerne Guido Crepax, les deux livres regroupent chacun plusieurs histoires. Le premier — sûrement le meilleur — contient *Justine* et *l'Histoire d'O*, le second *Emmanuelle*, *Bianca* et *Vénus à la fourrure*. Ils sont agrémentés d'une importante préface inédite et parfaitement intéressante (on peut reprocher à l'édition de *Little Nemo* d'être pratiquement livrée telle quelle). Il s'agit donc — sauf pour *Bianca*, œuvre originale et très particulière — d'adaptations de classiques de la littérature érotique, un domaine dont Crepax s'était fait le spécialiste. Le caractère principal de ces adaptations est la fidélité au texte d'origine, particulièrement remarquable dans la *Justine* de Sade et dans *Emmanuelle*. On ne reviendra pas ici sur l'importance de Crepax dans la bande dessinée européenne. Découvert en France par les premiers défenseurs du Neuvième Art, publié par Losfeld en albums puis par Georges Wolinski dans le *Charlie mensuel* de la grande

époque, Crepax fut l'un des premiers auteurs de bande dessinée à introduire dans la page les principes du *flash-back*, de l'incrustation et de la mise en abîme. En 1965, il créa le personnage de Valentina (toujours disponible dans le fonds Futuropolis), une jeune femme volontaire et sans tabou, inspirée par Louise Brooks. Son souci du détail, la perfection de ses décors, son obsession de la rigueur anatomique et vestimentaire sont ici particulièrement adaptés à la qualité des textes de Dominique Aury, Léopold von Sacher-Masoch ou bien Emmanuelle Arsan. Il faut bien dire que les chutes de reins dessinées par Crepax sont autrement plus érotiques que celles de son imitateur en ce domaine Milo Manara. Il reste encore beaucoup de classiques à redécouvrir…

Vincent Bernière

[1] Thierry Groensteen (dir.), *Little Nemo au pays de Winsor Mc Cay*, Toulouse-Angoulême, Milan-CNBDI, 1990. Préfacé par Peter Greenaway, l'ouvrage comporte des textes de Gilles Ciment, Doris Cleven, Pierre Fresnault-Deruelle, Jean-Claude Glasser, Gilbert Lascault, Pascal Lefèvre, Philippe Moins, Harry Morgan et Benoît Peeters.

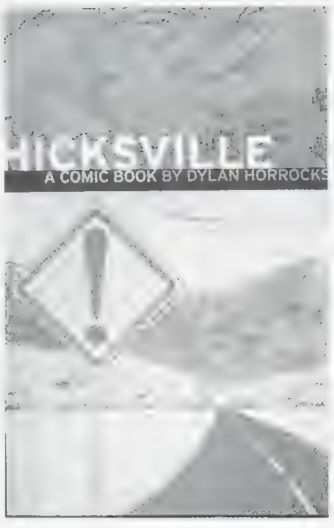
[2] *McCay, 1. La balançoire hantée*, Delcourt, 2000.

Winsor McCay
Little Nemo
Éditions Taschen, 428 pages, 210 F.

Guido Crepax
Justine et l'Histoire d'O
Emmanuelle, Bianca et
Vénus à la fourrure
Éditions Taschen, 440 pages, 210 F.

Bonnes nouvelles des étoiles

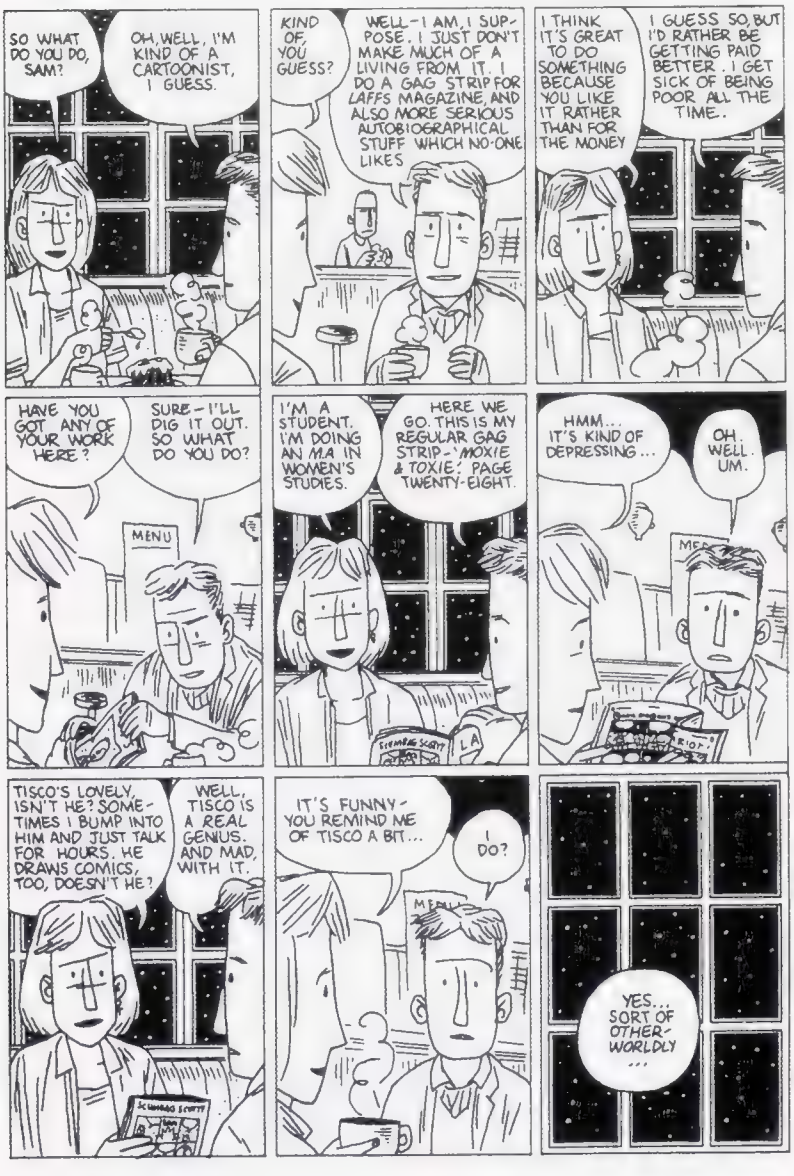
Dès la première case de *Hicksville*, le dessinateur néo-zélandais Dylan Horrocks opte pour l'autoreprésentation. Harassé par une semaine de travail intense, l'auteur se plaint de ne pouvoir rien faire d'autre que de broyer du noir ! D'emblée, le lecteur, qui, ces dernières années, a abondamment fréquenté les productions issues d'éditeurs indépendants, se croit en territoire connu. Tout lui laisse penser qu'il est en présence d'une bande dessinée autobiographique. Dès la sixième planche, Horrocks disparaît définitivement en tant que personnage de fiction. *Hicksville*, néanmoins, est de ces œuvres qui se nourrissent largement du vécu de leur créateur. Le personnage de Sam Zabel, par exemple, dessinateur revenu dans sa Nouvelle-Zélande natale après plusieurs années d' « exil », constitue, à n'en pas douter, une transposition partielle de l'auteur. De ce point de vue, il s'agit clairement d'une création typique de la vague intimiste et introspective des années quatre-vingt-dix. Toutefois, le récit transcende largement ce cadre puisque son propos n'est rien moins que la bande dessinée, elle-même. Horrocks questionne tant son histoire que ses aspects économiques, sa nature formelle et les différents genres qui la constituent. Ce n'est



certes pas la première fois que le Neuvième Art s'interroge sur lui-même, en revanche, jamais sans doute fiction en bande dessinée n'avait poussé aussi loin ce type de démarche.

Pour mener à bien un projet aussi ambitieux, l'auteur doit recourir à une construction narrative extrêmement élaborée. Il n'y a pas ici de véritable personnage central mais une série d'individus qui, chacun, ont connu des expériences de vie différentes. Ces trajectoires personnelles s'entremêlent parfois pour tisser un réseau de relations d'autant plus complexe qu'il est émaillé de nombreux *flashes-back* et autres ellipses temporelles. En outre, Horrocks recourt fréquemment au récit dans le récit, figure les bandes dessinées que lisent les protagonistes : des histoires de superhéros, les étranges BD érotiques du dessinateur Emil Kópen, un récit où figure James Cook, l'explorateur qui a découvert la Nouvelle-Zélande ou encore les créations autobiographiques de Sam Zabel, elles-mêmes, entrecoupées par les gags de « Moxie et Toxie ». Ce jeu d'emboîtements successifs confine parfois jusqu'au symbolisme.
À deux reprises, une vignette montre une fenêtre à croisillons laquelle reproduit, en plus petit, le découpage de la planche. Ce dispositif élémentaire met en exergue les autres mises en abyme qui ponctuent l'album et rappellent, une fois encore, que la bande dessinée constitue bel et bien la thématique centrale de l'ouvrage. Toutefois, le plus grand mérite de Dylan Horrocks est sans doute d'avoir donné vie à une contrée fabuleuse : Hicksville. Cette petite bourgade, enfouie dans quelque coin perdu de la Nouvelle-Zélande, possède sans doute la plus extraordinaire librairie dont puisse rêver n'importe quel amoureux du Neuvième Art. Le garage automobile se nomme « Gasoline Alley » et le café du coin « The Rarebit Fiend Tea-Room. » Les villageois se chamaillent quant aux mérites respectifs d'Edgar P. Jacobs et de Sergio Aragones. Quant au facteur, il avoue préférer les mini-comics d'Ed Pinsent et de Chris Reynolds aux histoires de superhéros. Hicksville est une « Utopie » au sens où l'entendait Thomas More, un lieu idéal où la bande dessinée serait enfin considérée à sa juste valeur : un moyen d'expression aux potentialités infinies davantage qu'un objet de convoitise pour collectionneurs attardés. Mais ce village n'est que la métaphore la plus visible ; tout l'album est ponctué d'images symboliques. Ainsi, lorsque Horrocks figure, à d'innombrables reprises, un ciel étoilé, il est tentant d'établir un parallèle avec Scott McCloud. Dans *L'Art invisible*, le dessinateur américain contemple la voûte céleste et s'exclame : « Le potentiel de la bande dessinée est infini. » Nul doute, enfin, que les vastes étendues encore sauvages que foule le capitaine Cook, évoquent par bien des aspects ce territoire où, pour reprendre les mots de Töpffer, « il y a prodigieusement à moissonner. »

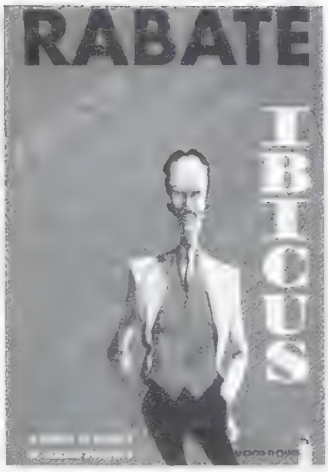
Erwin Dejasse

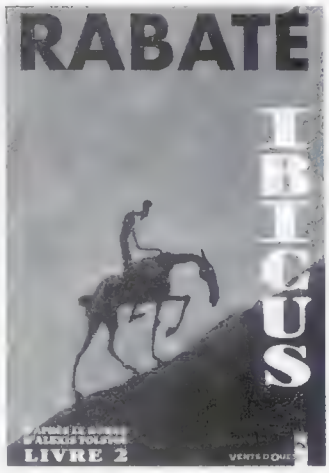

SO WHAT DO YOU DO, SAM?
OH, WELL, I'M KIND OF A CARTOONIST, I GUESS.
KIND OF, YOU GUESS?
WELL - I AM, I SUPPOSE. I JUST DON'T MAKE MUCH OF A LIVING FROM IT. I DO A GAG STRIP FOR LAFFS MAGAZINE, AND ALSO MORE SERIOUS AUTOBIOGRAPHICAL STUFF WHICH NO-ONE LIKES
I THINK IT'S GREAT TO DO SOMETHING BECAUSE YOU LIKE IT RATHER THAN FOR THE MONEY
I GUESS SO, BUT I'D RATHER BE GETTING PAID BETTER. I GET SICK OF BEING POOR ALL THE TIME.
HAVE YOU GOT ANY OF YOUR WORK HERE?
SURE - I'LL DIG IT OUT. SO WHAT DO YOU DO?
MENU
I'M A STUDENT. I'M DOING AN M.A IN WOMEN'S STUDIES.
HERE WE GO. THIS IS MY REGULAR GAG STRIP - 'MOXIE & TOXIE'. PAGE TWENTY-EIGHT.
HMM... IT'S KIND OF DEPRESSING...
OH. WELL. UM.
TISCO'S LOVELY, ISN'T HE? SOMETIMES I BUMP INTO HIM AND JUST TALK FOR HOURS. HE DRAWS COMICS, TOO, DOESN'T HE?
WELL, TISCO IS A REAL GENIUS. AND MAD, WITH IT.
IT'S FUNNY - YOU REMIND ME OF TISCO A BIT...
I DO?
YES... SORT OF OTHER-WORLDLY ...

Dylan Horrocks,
Hicksville
Black Eye, 1998, 252 pages.

Traduction française à paraître à L'Association, collection "Ciboulette", début 2001.

Itinéraire d'une fripouille





À la fin du livre 3 (un quatrième clora le cycle), Pascal Rabaté ne nous a toujours pas révélé le sens de la prédiction de la sibylle tsigane : « Quand le monde s'écroulera (...) tu seras riche, tu es né sous le signe d'Ibicus, le crâne qui parle. »
On imagine sans peine que Siméon court vers la mort mais ne peut croire que son destin puisse être compromis par une impensable *forêt qui marche*. Ce personnage est une sorte d'image inversée de Jivago, homme bourrelé de scrupules, qui lui a d'abord vu — avant d'être broyé — la révolution comme l'événement où « chaque homme est revenu à la vie, une nouvelle naissance, tout le monde est transformé, retourné. On pourrait croire que chacun a subi deux révolutions : la sienne, individuelle, et celle de tous. » Pasternak — que peu de choses rapprochent d'Alexis Tolstoï — ajoute un peu plus loin : « On sentait que seule une vie semblable à celle de tous les autres, perdue sans retour parmi les autres vies, était une vie véritable ; que le bonheur à huis clos n'est pas le bonheur (...) »
L'empathie avec Jivago est naturelle, son humanité nous transperce. Siméon n'est ni médecin ni poète, il utilise sa révolution sur le dos de celle de tous, son bonheur trivial, devenir riche, passant par-dessus toute autre considération. Il était comptable et seul l'argent compte. Il se dit anarchiste quand il se sert de l'anarchie à ses fins ; étant veule et lâche, sans idéal, il n'est jamais effleuré par les états d'âme. Cette situation, si parfois elle l'entraîne tout près de la catastrophe, sert ses desseins. Il pourra être escroc, cocaïnomane, voleur, assassin, traître et espion comme ça, parce que cela se présente.
On peut être surpris de s'intéresser au sort de cet individu sans vergogne mais on ne peut lui reprocher de dissimuler ses sentiments (ou leur absence — peut-on mettre à son crédit une histoire d'amour où il se fera plumer ?). Très tôt (page 2) il est décrit dans cette discussion avec des amis : « Siméon, lui il s'en fout (que tout finira dans un bain de sang), ça le fait rire. — Sourire (...), sourire » répond-il certain de sa bonne fortune. Sans doute, plus qu'à son sort, on se trouve captivé à travers lui par l'évocation du chaos de ces temps ahurissants. C'est le mérite de Rabaté d'utiliser des ressources rarement mises en valeur dans la bande dessinée ; sa mise en scène magistrale est portée par le mouvement et la description des comportements définit les psychologies, avec un usage des valeurs de gris tout en nuances et ambiguïté pour souligner des contrastes — la situation l'exigeant souvent ! C'est là un bouleversement de style pour Rabaté. Nous le connaissions très bon dessinateur mais son trait avait quelque chose de trop descriptif, trop « naturaliste ». Ici le choix de se débarrasser du cerné pour privilégier le dynamisme, l'expressivité et la lumière apparaît comme une délivrance du dessin. Rabaté emporte le morceau par un rythme soumis à des changements de tempo, jouant ou non sur des ellipses, et par des descriptions évocatrices — on est plongé dans la Russie des deux révolutions de 17, de la guerre civile, des massacres, de la famine, ces temps bénis des charognards qui, dit-on à Siméon pour le rassurer, ne se tuent pas entre eux. Des actions parallèles plus anecdotiques donnent, en apportant une nouvelle profondeur de champ, un relief saisissant à l'action principale comme, par exemple, la remarquable saynète légère des pages 114 et 115 du livre 2, qui contraste avec l'énormité des événements ; elle suspend le temps et Rabaté saura plus d'une fois décrire cette élasticité.

Dominique Hérody

Rabaté,
d'après le roman d'Alexis Tolstoï,
Ibicus, Tome 3
Éditions Vents d'Ouest,
128 pages,118 F.

Ibicus, Tome 2, p. 115 © Vents d'Ouest

Raconter une histoire

Comme *From Hell*, de Moore et Campbell (dont il est décidément beaucoup question dans ce numéro !), le *Louis Riel* de Chester Brown (qui paraît chez Drawn et Quarterly depuis 1999 et devrait s'étendre sur une dizaine de fascicules) constitue une nourriture riche et réclame un estomac solide. S'il s'agit dans les deux cas de BD historiques, elles n'ont rien à voir avec les néo-gravures d'école primaire de la BD historique française, ni avec les niaiseries romantiques à la Corto Maltese. *From Hell* raconte l'histoire de Jack l'éventreur, *Louis Riel* détaille un drame colonial au Canada. Leur point commun est un retour au projet narratif qui a été suspendu à la fois par la science historique (qui récuse l'histoire événementielle) et par la théorie littéraire inspirée du structuralisme[1]. *From Hell* comme *Louis Riel* prennent le parti de l'érudition, ce qui se concrétise par un appareil critique de notes, en fin de fascicule pour *Louis Riel*, en fin de volume pour *From Hell*. La BD a souvent usé de notes infravignettales (qu'on pense aux « authentique » dont J.-M. Charlier parsemait ses scripts), mais un véritable appareil critique est chose neuve et il témoigne chez les auteurs d'un choix marqué en faveur d'un livre dessiné, par opposition à un cinéma sur le papier, éloquemment dénoncé par un Chris Ware dans ces pages[2].

Autre point commun : le refus des mises en page compliquées, surévaluées par une partie de la critique savante. Il y a neuf cadres égaux par pages chez Moore et Campbell, six chez Chester Brown. Pas d'exception chez Brown, peu d'exceptions chez Moore et Campbell (case double ou triple, disparition du compartimentage). Mais les ressemblances entre les deux s'arrêtent là. L'objet-livre lui-même est traité de deux façons antagonistes. *From Hell*, après une édition normale en revue (dans *Taboo*) et en comic book, a opté pour le principe du bottin. Quant à *Louis Riel*, c'est moins un comic book (dont il n'a ni le format ni l'apparence) qu'un roman victorien vendu par livraisons. On retrouve ici le principe d'une fiction qui englobe son contenant, déjà à l'œuvre dans *The Acme Novelty Library* de Chris Ware et dans les fausses histoires de superhéros du *silver age* d'Alan Moore.

Solutions opposées également dans la recherche d'un sens de l'histoire. *Louis Riel* raconte la vente par la Compagnie de la baie d'Hudson d'un territoire du Canada appelée la Terre de Rupert, et la résistance de ses habitants, des métis francophones, dont le chef est le jeune Louis Riel. Personnage controversé, Riel a longtemps été décrit comme un traître dans les livres d'histoire canadiens (il a fini pendu), mais son État, le Manitoba, lui a élevé une statue. En d'autres époques, un tel récit aurait permis d'illustrer de façon quasi scolaire la toute puissance et l'inhumanité du Capital (la compagnie de la baie d'Hudson traite en réalité non d'égal à égal, mais de supérieur à égal avec la couronne britannique et son extension, le dominion du Canada), et l'exploitation du *lumpenproleteriat*, en l'occurrence des métis d'Amérindiens et de Français, opposés aux colons canadiens anglophones. Mais Chester Brown est bien trop subtil pour tomber dans de telles simplifications. Il n'y a pas à proprement parler de bons ou de méchants dans *Louis Riel*, mais seulement des hommes mus par les circonstances, leur jugement, leur instinct et fréquemment leurs nerfs, et dont les crimes ou les atrocités sont aussi des erreurs de stratégie. Louis Riel n'a rien d'héroïque : tout en étant le point focal du récit et en incarnant la cause métis (il sera deux fois élu au Parlement d'Ottawa), il passe l'essentiel de sa vie à se cacher.

Moore, dans *From Hell*, est parfois plus proche d'un message « social », dont la figure serait précisément le complot des riches contre les pauvres. Il nous montre des prostituées en piètre état de santé, ce qui rappelle irrésistiblement la thèse selon laquelle les prostituées tuées par Jack l'éventreur seraient mortes de toute façon, de misère ou de maladie, que leur espérance de vie sur l'échelon le plus bas de la société victorienne urbaine était de quelques mois. La pensée réformiste (illustrée par la reproduction d'une gravure de Tenniel sur les bas-fonds) est, quant à elle, considérée comme un effort courageux et bien attentionné, mais vain, puisque le jeu est truqué. Telle est aussi la morale du récit, puisque le flic honnête qui découvre la vérité sur Jack l'éventreur sera évincé et placé dans une retraite dorée. Solutions inverses encore dans le rapport au référent historique. Moore s'intéresse beaucoup plus à l'entrecroisement des faits historiques et de ses propres inventions qu'à l'histoire elle-même, qui est instrumentalisée, pour employer un mot à la mode. Les personnages de Moore sont des Victoriens pour rire. Le docteur Gull tient des propos post-modernes totalement incongrus pour son époque, et la fiction elle-même, avec son insistance sur la métaphore, ou le corps comme construction sociale, puise dans le répertoire des études littéraires post-modernes des universités anglo-saxonnes. C'est certainement là un aspect irritant de *From Hell*, car on entend constamment le ricanement de Moore pastichant la rhétorique d'une partie des *Victorian*

‹ TWO COPS ARE ON THEIR WAY HERE TO ARREST YOU ! ›
MID-OCTOBER, 1873 ·
RIEL !
RIEL !
'EY BANNATYNE.
RIEL, EVEN THOUGH YOU'VE BEEN HIDING OUT IN THESE WOODS FOR THE LAST MONTH AND A HALF --
© Drawn and Quarterly

© Drawn and Quarterly

Studies. Quant à la théorie du complot qui étaye l'histoire de Jack l'Eventreur, tirée d'un ouvrage de Stephen Knight, elle a sa place dans un tabloïde de supermarché du XX[e] siècle et est aussi peu victorienne que possible. Même un motif typiquement victorien comme celui de la pauvre femme séquestrée dans un asile d'aliénés n'est pas traité de façon victorienne. Les flics de Moore sont eux aussi sans rapport avec les détectives de Wilkie Collins, ou même avec les flics de Conan Doyle dans les premiers Sherlock Holmes. Il est donc patent que *From Hell* est tout sauf un roman victorien en bande dessinée. Moore laisse d'ailleurs clairement entendre, à la fois dans ses notes et dans sa fiction, que la raison pour laquelle il s'intéresse à la société victorienne est qu'elle annonce la nôtre, ce que le récit traduit par l'interpénétration spectrale des époques et par le constat après tout banal que nous occupons les immeubles et les palais de la civilisation victorienne. Chester Brown, quant à lui, aurait mérité d'être un victorien. « Les XXX signalent des remarques racistes et des blasphèmes » écrit-il, après quoi, un personnage profère des XXX sur des pages entières. Il est si préoccupé de l'exactitude historique de ce qu'il dépeint qu'on attend à chaque instant un petit carton attestant que la scène est reconstituée d'après les meilleures sources, comme dans *Naissance d'une nation* de D. W. Griffith, et lorsque le scénario l'entraîne à dévier de la vérité historique, il s'en excuse dans les notes. Le point fort de Chester Brown est son aptitude à faire de chaque case (et de chaque couverture) une épiphanie. Il use pour ce faire d'un style minimaliste, qui se place clairement du côté d'un dessinateur comme Harold Gray, dont il emprunte le dépouillement, le hiératisme, les hachures et les personnages à grands bras et petites têtes. Il varie peu les plans, use modérément de récitatifs. Beaucoup de cases sont muettes. La séquence où Thomas Scott est fusillé sur ordre du gouvernement provisoire est un morceau d'anthologie, car elle est littéralement truffée de ces « détails qu'on n'invente pas ». Scott ne parle pas le français et ne comprend donc pas la sentence, que Louis Riel est obligé de lui traduire. L'officier commandant le peloton d'exécution est visiblement en train d'improviser et a du mal à décider si le condamné doit se tenir debout et à genoux. Le condamné répète seulement : « c'est horrible ». Cette extraordinaire faculté de nous faire toucher du doigt la réalité d'une scène était déjà à l'œuvre dans un récit comme *Underwater*, qui peignait un monde cauchemardesque, et il était presque inévitable que Brown s'affrontât à l'Évangile (celui de St. Matthieu, en l'occurrence), le procédé de l'anamnèse étant l'un des principes directeurs de la mystique chrétienne (méditer sur la Passion du Christ, c'est tâcher de se la représenter dans sa réalité). L'exemple de Chester Brown montre aussi que le problème de la référentialité, qui a inspiré tant de phrases des sémiologues de la BD sur le réel factice et l'illusion référentielle, ne se pose pas et ne s'est jamais posé dans les littératures dessinées, car le dessin (qu'il soit réaliste ou non) crée son propre référent. Le personnage de Louis Riel est clairement inspiré d'une photo victorienne, qui exagère le noir de la pilosité et la ligne du nez. Mais sa fixité même (il est le plus souvent montré de face ; son visage est peu expressif) a le double effet de lui conférer une épaisseur historique et de l'installer dans l'intangibilité caractéristique du personnage de BD.

Dans *From Hell*, le problème du référent se pose quelque peu différemment, parce que le point de vue ne cesse jamais d'être subjectif, ce qui est transmis par un dessin fréquemment aux frontières de la lisibilité et par le fait que les archives sont données comme telles et sont seulement réinterprétées par le dessin. (C'est particulièrement évident dans les décors, qui portent toujours la signature de leur origine, et dont il est aisé de dire s'ils proviennent d'une photo d'époque, d'une gravure d'époque ou d'une photo de repérage moderne prise par le dessinateur.) *From Hell* rend donc explicite la distance qu'il y a entre le dessin et son référent. Mais, même dans ce cas, il ne s'agit nullement dénoncer les « prestiges de la figuration », mais tout simplement de présenter le monde à travers les yeux de quelqu'un, ce qui est la définition même de tout projet romanesque — et, à cet égard, le but de Moore et Campbell est aussi celui de Chester Brown.
En dernière analyse, la différence entre les deux œuvres est celle de deux cultures, ou de deux façons d'envisager la culture. *From Hell* empile tant de sens et de références croisées que l'œuvre court perpétuellement le risque d'exploser. *Louis Riel* est presque hiératique dans son dépouillement. L'art de Chester Brown est un art neuf, dont les conventions naissent spontanément des impératifs de la narration.
Il est l'art d'une civilisation débutante, tandis que l'art de Moore est à l'évidence celui d'une fin de civilisation, avec ce que cela comporte de décadentisme.
Tout jugement en faveur de l'un ou de l'autre serait ridicule, car il s'agit dans les deux cas d'œuvres qui resteront. Mais il est curieux qu'au début du XXI[e] siècle les littératures dessinées nous offrent un tel contraste.

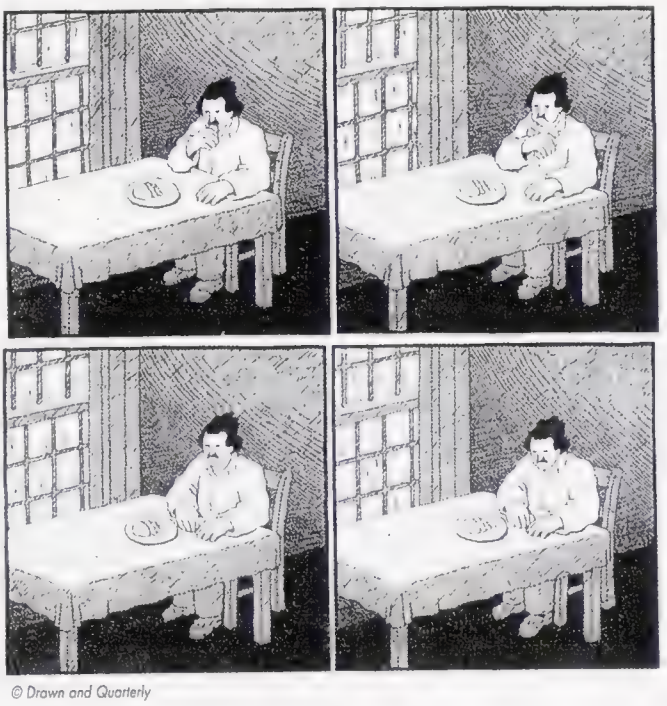
Harry Morgan

[1] Ces œuvres accompagnent un curieux aller-retour de la théorie : après avoir disqualifié la fiction comme chose trompeuse, elle a considéré le discours scientifique lui-même comme une fiction. À partir de là, il devenait légitime de revenir au récit, considéré comme une méthode scientifique — après tout — pas plus mauvaise qu'une autre.

[2] *Cf. 9[e] art* n° 2, janv. 1997, p. 56-57.

Chester Brown
Louis Riel
Drawn and Quarterly.

Alan Moore et Eddie Campbell
From Hell
Eddie Campbell Comics, 1999,
Delcourt, 2000,
576 pages, 295 F.


© Drawn and Quarterly

Jouets animés

J'ignore si Tony Millionaire est alcoolique (il pourrait être aussi bien interne dans un service d'alcoologie), mais *Maakies*, collection de strips parus de 1994 à 2000, trempe dans une riche culture alcoolique. Le sous-sol du strip est occupé par un *gag strip* embryonnaire à mi-chemin entre le *koan* du bouddhisme zen et l'aphorisme psychanalytique (« Tu devrais arrêter de boire. — J'ai essayé, mais j'ai découvert que ça me rendait sobre. ») Le strip proprement dit nous présente des êtres déglingués par l'alcool, qui sont des jouets animés, le corbeau Drinky Crow, le singe Uncle Gabby. Il est nettement suggéré que le corbeau est en réalité un « jouet à remonter », le gorille étant soit une peluche, soit une figurine. Le comic book *Soft Monkey* identifie plus clairement le corbeau comme un jouet de tissu (les X de ses yeux en bouton désignent en un calembour graphique le fait qu'il est « cuit », « hors service », etc). Le singe Gabby est lui aussi devenu dans le comic book une espèce de poupée de chiffon, qui donne son titre à l'œuvre. Ces jouets animés font constamment référence aux deux mondes de l'auteur : l'enfance et la littérature, et à leur synthèse, la littérature pour enfants.

Dans *Maakies*, Tony Millionaire se venge d'ailleurs de Disney, à qui il n'a pas pardonné son *Winnie the Pooh* insipide, alors que le Winnie d'A. A. Milne, dessiné par Shepard, est à la fois un vrai ours et un ours en peluche.

Les éléments du décor sont eux aussi des jouets dessinés : les bateaux du capitaine Maak (ce n'est jamais deux fois le même), qui donnent son titre à *Maakies*, sont clairement des maquettes et sont fréquemment donnés comme telles dans la fiction. Les maisons de *Sock Monkey* sont, de la même façon, des maisons de poupées, où les personnages jouets sont en train de faire la dînette. La distance entre les animés et les inanimés est d'ailleurs moins grande qu'il n'y paraît : parce qu'il est mobile, le bateau devient lui même un personnage. Inversement, les personnages sont des vaisseaux abritant des tréponèmes, des poux pubiens organisés comme des Hell's Angels (leur blouson indique : « Les crabes ; c... gauche ») et surtout des « ear-mites », responsables d'acouphènes, qui sont l'une des maladies induites par l'alcool. Mais le bateau représente avant tout le microcosme du strip. Il suffit à l'auteur de dessiner un bateau dans la première case de chaque strip de *Maakies* pour nous plonger dans un univers totalement anachronique (les personnages parlent comme dans les romans du capitaine Marryat), qui n'est ouvert que sur d'autres œuvres, soit de la littérature soit de la bande dessinée, ce qui permet des références à *Krazy Kat*, *Popeye*, *Peanuts*, voire à Wilhelm Busch (qui signe l'un des strips ![1]). Les maisons de poupée de *Sock Monkey* sont elles aussi à la fois des mondes et des personnages, et il suffit que le dessin nous montre deux fenêtres côte à côte, pour que nous y lisions des yeux.

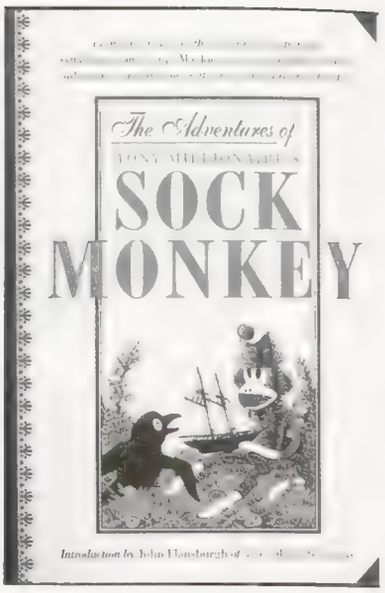
Dans *Maakies*, le nihilisme tapageur de Tony Millionaire (les personnages passent leur temps non seulement à se détruire par l'alcool, mais à se faire sauter la cervelle), le cède progressivement à une sorte de sérénité, à mesure que son univers se met en place. Finalement, les coups de revolver dans la cervelle finissent par avoir la même valeur symbolique et comique que le lancer de brique dans *Krazy Kat* et le plaisir du lecteur devient celui de retrouver un univers clos et organisé. De plus, ces cycles nihilistes ne sont jamais loin du conte moral, comme ceux de Carol Lay (*Story Minute*) et, au total, cette « bande dessinée d'auteur » nord-américaine apparaît paradoxalement moins noire que son équivalent français, plus réaliste (par exemple les productions de l'Association).

Ce qui fait la parfaite réussite de *Soft Monkey* est l'évocation de l'ambiance rêverique attachée au monde de l'enfance, la maison de *Soft Monkey* étant cousine à cet égard de celle du second *Alice* de Lewis Carroll.

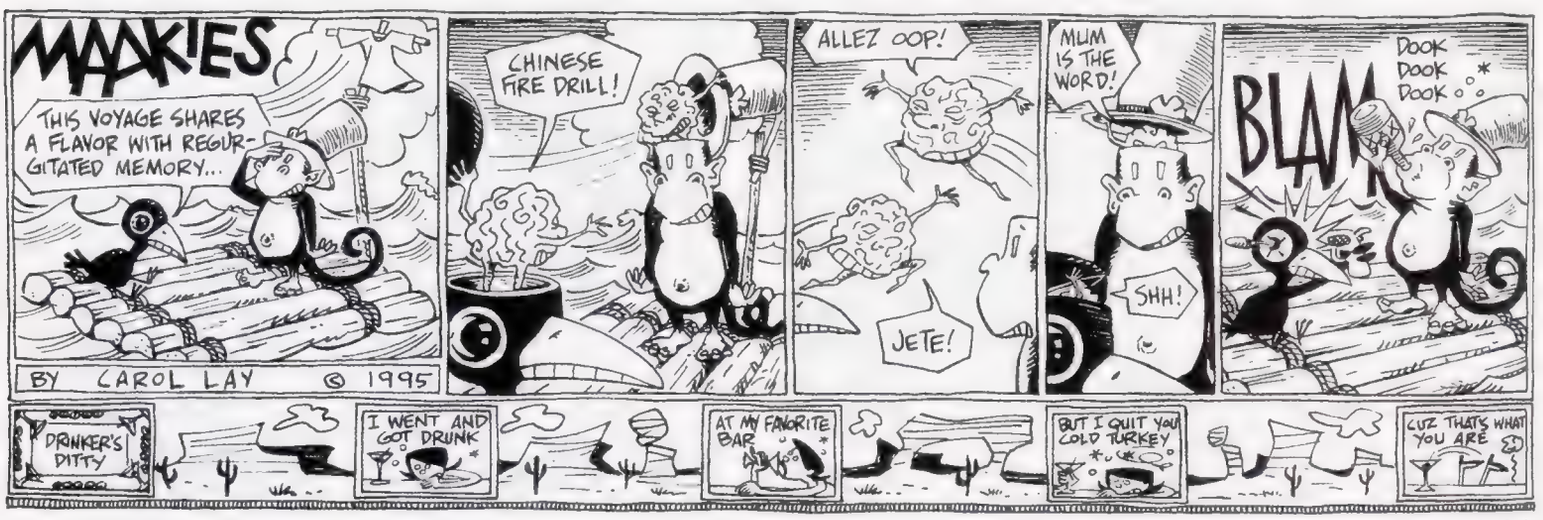
Cela n'empêche pas le comic de contenir des éléments angoissants ou cruels (une chauve-souris est prisonnière d'une maison de poupée, un oiseau est torturé de façon assez abominable). Après l'autobiographie, un peu facilement attachée au projet « littéraire », c'est l'expression de l'intériorité qui préoccupe les auteurs et la solution de Tony Millionaire est de chercher celle-ci dans le sentiment d'étrangeté — ce mélange inexprimable d'inconnu et de familiarité — qui constitue un élément déterminant de strips tels que *Popeye* ou *Krazy Kat*, et d'une grande partie de l'imagerie enfantine.

Harry Morgan

[1] Il s'agit en fait d'un montage de cinq vignettes de Hans Huckebein, *Der Unglücksrabe*.



Tony Millionaire
Maakies
Fantagraphics, 2000,
130 pages, 14,95 US$.
Sock Monkey
Dark Horse, 2000, n.p., 9,95 US$.



© Fantagraphics Books

Une utopie souriante

« Vous pourriez vivre en l'An 01 si vous le vouliez », peut-on lire en automne 1970 dans *Politique-Hebdo*. En cinq pages et neuf résolutions, dont la première est : « on arrête tout », Gébé esquisse avec humour une possible aube nouvelle de l'humanité. Si le manifeste ne possède pas la solennité des programmes politiques qui visent à accélérer l'inévitable dépérissement du capitalisme, il pose des questions plutôt sérieuses malgré un air rigolard.

Peut-on tout arrêter, puis ne reprendre dans l'immédiat que la production de biens ou services strictement indispensables (l'eau, l'électricité « pour lire le soir »), afin de se donner tout le temps nécessaire à la réflexion (« 5 ans ? 20 ans ? ») sur ce qui mérite d'être ultérieurement relancé et ce qui doit définitivement être abandonné ? Si pour certains la simple réduction du temps de travail est déjà une aberration, comment qualifieraient-ils l'abolition pure et simple du travail, de son corollaire le loisir, ainsi que de toute forme de délégation de pouvoir, d'autorité, de hiérarchies et de propriété ?

Gébé est-il fou, trop intellectuel ? Croit-il en son for intérieur que pendant ce temps d'arrêt on pourra réellement ne se nourrir que de pâtes, ne plus se raser et jeter les clés des maisons ? Sans doute pas. En revanche, la remise en question du principe de perdre sa vie à la gagner en produisant des biens et services dont on pourrait se passer est on ne peut plus sérieuse.

Que cette utopie émane de celui qui assume alors les fonctions de rédacteur-en-chef d'un journal mensuel bête et méchant, *Hara-kiri*, suffit bien évidemment à la rendre suspecte, tant auprès des sympathisants de partis traditionnels, pourtant (déjà) largement déconsidérés au lendemain de Mai 68, que des militants d'avant-garde qui s'étripent dans une surenchère de collectivisme. Néanmoins, si l'écho du projet se répercute très au-delà du petit cercle de lecteurs de Gébé, c'est qu'il ne s'agit pas d'une simple plaisanterie ou d'un rêve simplet et idéaliste. *L'An 01* est en phase avec toute une génération qui refuse d'attendre, en vain, le grand soir de la révolution et décide d'expérimenter, ici et maintenant, d'autres manières de vivre. Gébé, au fond, ne fait qu'insérer des aspirations nouvelles dans un projet global qui concernerait l'ensemble du corps social.

« L'utopie, écrit-il dans la postface de la présente édition, n'est pas une entreprise individuelle. (...) Il y faut du monde. Il y faut tout le monde ». C'est pourquoi, à l'occasion, le dessinateur n'hésite pas à aller discutailler dans ce qu'on appelle avec mépris aujourd'hui la France profonde. Mais surtout, pour donner plus d'ampleur au projet, il émet l'idée d'en faire un film collectif où chacun pourrait apporter sa contribution.

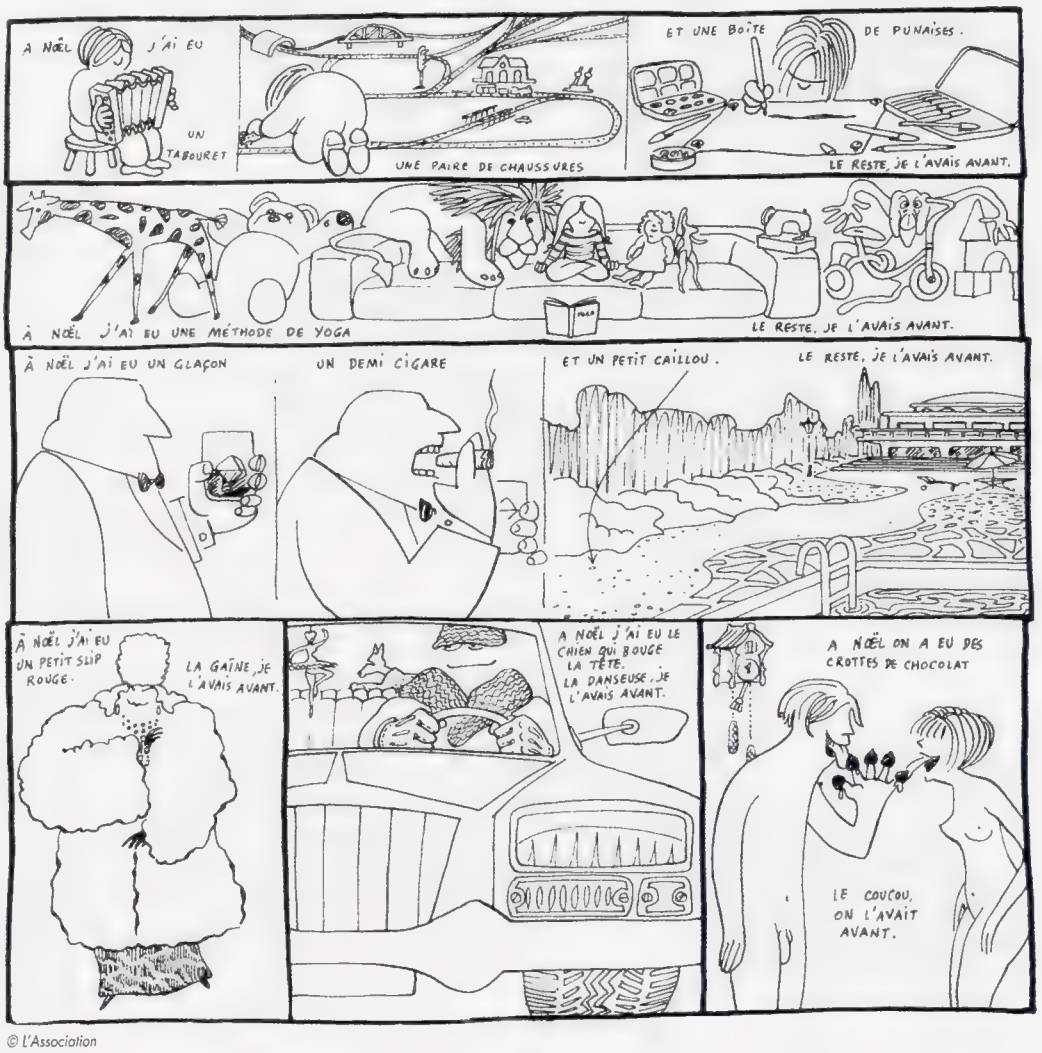
À la fin du printemps 1971, *Charlie hebdo* commence à prépublier des bribes de scénario, largement nourries de propositions qui fusent de toute part. Le film, signé par Jacques Doillon, qui accueille des séquences tournées par d'autres (Jean Rouch, Alain Resnais, etc.), sortira en 1973. *L'An 01* est né sur fond de contestation de ce qu'on nommait alors « la société de consommation ». La remise en cause du fonctionnement « productiviste » de la société ne résistera pas longtemps aux années de crise qui suivront, seule l'écologie politique naissante reprendra la critique à son compte.

Aujourd'hui encore, au regard de toutes les utopies qui ont ravagé le XX[e] siècle, comment rester insensible à la seule qui fut plus souriante que sanglante ? *L'An 01* est certes d'une radicalité extrême, mais son intelligence politique est de lui faire préférer l'idée d'un moratoire à une politique de la table rase, telle qu'elle sera encore menée quelques années plus tard par les sinistres khmers rouges. Si *l'An 01* illustre un grand rêve fraternel et libertaire, c'est aussi une bande dessinée, même quand elle laisse place à de larges pavés de texte, dont le sérieux n'a d'égal que la drôlerie. Le dessin va au-delà de l'esquisse mais refuse le détail inutile, en cohérence parfaite avec le discours tenu : garder le nécessaire, abandonner le superflu. Enrichi de pages écartées des précédentes éditions, ce livre imposant et mythique ne doit pas intimider. Il se grappille dans la bonne humeur plus qu'il ne se consomme. Le lire, c'est déjà faire un pas de côté. D'ailleurs, l'An (20)01, nous y sommes déjà.

Alors, faisons un rêve. On arrête tout. On réfléchit. Et c'est pas triste.

Evariste Blanchet

Gébé
L'An 01, L'Association, n.p.,109 F.


A NOËL J'AI EU UN TABOURET
UNE PAIRE DE CHAUSSURES
ET UNE BOÎTE DE PUNAISES.
LE RESTE, JE L'AVAIS AVANT.
A NOËL J'AI EU UNE MÉTHODE DE YOGA
LE RESTE, JE L'AVAIS AVANT.
A NOËL J'AI EU UN GLAÇON
UN DEMI CIGARE
ET UN PETIT CAILLOU.
LE RESTE, JE L'AVAIS AVANT.
A NOËL J'AI EU UN PETIT SLIP ROUGE.
LA GAÎNE, JE L'AVAIS AVANT.
A NOËL J'AI EU LE CHIEN QUI BOUGE LA TÊTE. LA DANSEUSE, JE L'AVAIS AVANT.
A NOËL ON A EU DES CROTTES DE CHOCOLAT
LE COUCOU, ON L'AVAIT AVANT.

© L'Association

English Summaries

HERITAGE

Töpffer en Amérique

Töpffer in America

(pages 10-20)

The founding father of comics was published in America earlier than has been thought and gave rise to imitators there. Robert Beerbohm and Doug Wheeler revisit pre-*Yellow Kid* comics and reveal new information that shows American comics did not materialize purely of their own accord.

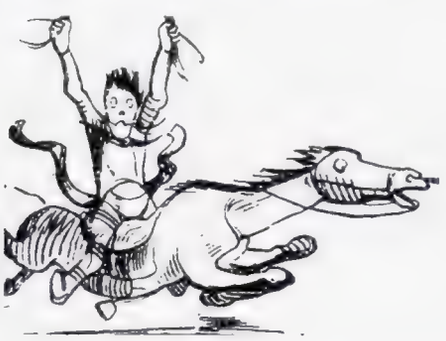
Jeremiah Saidlebags

Braun& Schneider éditeurs : le berceau de la BD allemande

Braun & Schneider, publishers : the birthplace of German comics

(pages 22-29)

Braun & Schneider, publishers : the birthplace of German comics established in Munich, the publishers Braun and Schneider printed the satirical weekly *Fliegende Blätter* as well as a collection of popular broadsheets : the "Münchener Bilderbogen". They were the discoverers of Wilhelm Busch, thus fostering the birth of a German school of quality - Eckart Sackmann traces its contours.



Carl Bonhardt

DOSSIER : GIR'L COMICS

Une longue histoire d'amour.

La bande dessinée américaine et ses lectrices.

A long love story. American comics and their feminine readers.

(pages 33-39)

Contrary to preconcieved ideas, there were more feminine than masculine readers of comic strips. This special relationship later took on new forms, with the advent of superheroines, *romance comics*, underground *Wimmen's comics* and young feminine artists' *Grrrl comics*. Jean-Claude Glasser invites us to revise our preconceptions on the sociology of the American readership.

De la loyauté à la charité. Cinquante ans d'illustrés anglais pour les filles

From loyalty to charity. Fifty years of illustrated periodicals for girls.

The English girls' press prospered between 1950 and the end of the eighties. Mike Kidson looks at the evolution of themes and stereotypes in a genre that evolved with society.

Un « film en bandes dessinées », le roman dessiné

A « film in comic strip form »,

(pages 44-51)

Before being replaced by the *fumetti*, the « graphic novel », which presented itself as a substitute for a film, constituted an important part of romance publications in post war years. Sylvette Giet recounts the brief acme of this genre that originated in Italy and in which some great artists such as Walter Molino distinguished themselves.

Portraits de femmes

Portraits of Women

(pages 52-55)

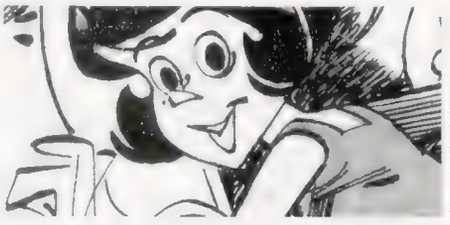
Many complete illustrated stories based on historical figures appeared in french girls' weeklies. Nicolas Dessaux shows how these characters from the Bible, the Revolution, the Resistance or the world of sport – presented as role models for the young readers – differed according to publication and period.

Dessins pour les filles

Drawings for girls

(pages 56-60)

Jean-Pierre Mercier makes a tour of the artists who worked in French comics for girls, highlighting as he goes the presence of certain unexpected signatures.



Dessin de Claude Marin

Le rédactionnel dans la presse pour jeunes filles

Editorials in the young girls' press

(pages 61-65)

The editorial content of periodicals like *Lisette, Fillette, Bernadette, Mireille* and other *Vaillante* was often very conventional and only evolved gradually.

Catherine Ternaux has reread the editorials, articles, cooking and sewing sections and, of course, the letters from readers.

Fillette, 1963

Alice au pays des cases. La bande dessinée japonaise pour filles et pour femmes

Alice in the land of vignettes. Japanese comics for girls and ladies. (pages 66-73)

In Japan, girls' and women's comics constitute two very large parts of the market and are largely the work of feminine authors. Béatrice Maréchal presents the different trends that traverse this romantic world.

Sutekina Koïa

ESTHETICS

Pierre Alechinsky, de la bande mouchetée à la bande dessinée

Pierre Alechinsky, from spotted strips to comic strips. (pages 76-83)

Alechinsky, the Belgian painter, has never made a secret of the influence of comic art on his work. His paintings are the most often divided into frames between which he weaves a sort of non narrative composition. Dominique Radrizzani, a specialist on this artist and curator of the Musée Jenish in Vevey, which has just devoted a retrospective to him, examines the poetic dialogue between shapes.

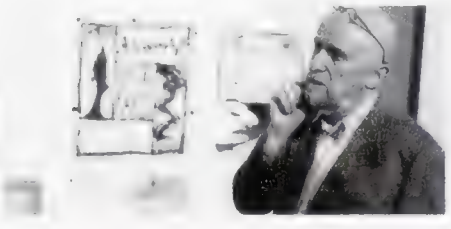


Photo : D. Radrizzani

Du minimalisme dans la bande dessinée

On minimalism in comics (pages 84-93)

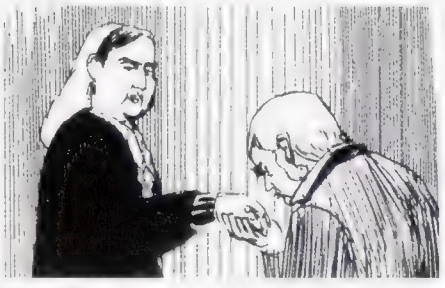
Minimalism is defined as an art of very little and, often, miniaturism is a tendancy of artists such as Trondheim, Calpurnio or Maaike Hartjes. Thierry Groensteen explores its geneology and finds its roots in certain strips from the sixties - those of *Theo* by Ralph Steadman, for example.

Alan Moore

Entretien avec Alan Moore

Interview with Alan Moore (pages 94-101)

On the occasion of the release of *From Hell* in France, Paul Gravett has interviewed the great British scriptwriter most of whose work is published by Delcourt. Moore speaks at length about his literary ambitions and his ideas on the scriptwriter/artist relationship.



From Hell © *Delcourt*

De Watchmen *à* From Hell *: quelques obsessions et procédés récurrents dans l'œuvre d'Alan Moore*

From *Watchmen* to *From Hell* : some obsessions and recurring procedures in Alan Moore's work. (pages 102-107)

Thierry Groensteen places Moore's two major works face to face and underlines the constancy of certain themes, especially that of power – the writer constantly examines its good and bad uses and invokes citizens' responsibility.

Une dialectique à l'œuvre

Dialectics at work (pages 108-113)

For Jan Baetens, *From Hell* is a work that redefines the medium, especially through its encyclopedic dimension and the particular relation it establishes between details and the whole. The surgical dissection scenes appear to be a metaphore of the way in which the work functions.

Joann Sfar

Le vaste monde de Joann Sfar

Sfar's wide world (pages 114-119)

In an extensive interview with Jean-Pierre Mercier, the author of *Petit Vampire*, *Donjon* (with Lewis Trondheim) and *Petrus Barbygère* (with Pierre Dubois) evokes his beginings in comics, his methods, sources of inspiration and his attitude to death, women and Judaism.

Dessin de Joann Sfar

Pascin, destin, dessin

Pascin, destiny, drawing (pages 120-122)

For the Association, Sfar is in the process of producing a long imaginary biography of the painter Julius Pincas aka Pascin, who arrived in Paris in 1905, a friend of Soutine and Chagall. By analysing the first volumes, Vincent Baudoux discovers the conception of the relation between art and life that underlies this remarkably poetic evocation...

Kabbale et Torah dans l'œuvre de Joann Sfar

Kabal and Torah in the work of Joann Sfar (pages 123-126)

Judaism is omnipresent in Sfar's work, without ever becoming didactic or rendering his work hermetic to non-Jews. Nicolas Dessaux shows how he plunges the reader into atmospheres found in Askhenazish tales from Poland and Lithuania, Sepharadic legends of the Ottoman Empire, of Talmudists and Kabbalists.

Joann Sfar © L'Association

15, rue Braemt – 1210 Bruxelles.

Chez Michel Deligne. Tél. 00 32 / 2 219 17 70 – Fax 00 32 / 2 219 17 70

Un endroit extraordinaire !

LE DEUXIÈME SOUFFLE S.C.

Un super choix d'albums BD-comics-dessins-fascicules, etc.

Animé par Michel Deligne Junior. Ouvert du lundi au vendredi de 11H à 18H.

Pour mieux connaître la BD et Bruxelles, 3 sites intéressants
www.brusselsbdtour.com/le.deuxieme.souffle-htm
www.brusselsbdtour.com/atomics-htm www.brusselsbdtour.com

Également... chez Henri Deligne,
notre deuxième adresse

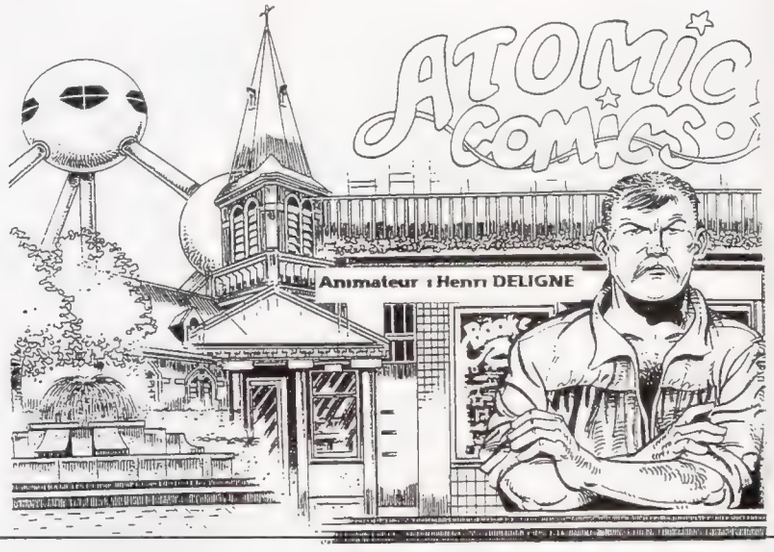
Le deuxième souffle s.c.

(À 100m de l'Atomium) Place Saint-Lambert, 14

1020 Bruxelles. Tél. 419 71 89.

Ouvert l'après-midi sur rendez-vous.

VENTE – ACHAT – ÉCHANGE



MILLE SABORDS !

La Rochelle - Ile de Ré

www.1000-sabords.com

Bande dessinée et objet de collection

Librairie spécialisée depuis 1987

ACHAT

lundi au samedi de 10h00 à 19h00

VENTE

Stock permanent d'albums RARES
Ancien PiXi – Leblon
vente par correspondances

OFFRE MAXI
pour pièces rares
ou états neufs !

espace TINTIN Revendeur de la gamme TINTIN
Résine · plomb
toutes les nouveautés TINTIN

3 MAGASINS POUR LA BD

Librairie	***Espace Tintin***	***Ile de Ré***
20, rue du Palais	24, rue du Palais	16, rue Jean Jaurès
17000 La Rochelle	17000 La Rochelle	17410 Saint-Martin
05 46 71 73 73	05 46 41 74 06	05 46 09 36 76

"petit à petit"
11, rue aux Juifs,
76160 DARNETAL

Tél 02 35 08 22 15
Fax 02 35 08 79 57

Site internet :
www.petitapetit.fr

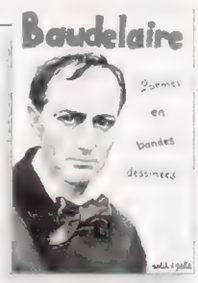
éditions petit à petit

Collection chansons en BD

Des collectifs pour retrouver vos chansons préférées. Cartonné, 96 pages 89F

Poèmes en BD

16 poèmes de Baudelaire mis en BD par 16 talentueux dessinateurs. Cartonné, 96 pages 89F



Collection Piston

Un auteur reconnu pistonne un jeune dessinateur... 69F

Collection Aficionado

Un regard intime sur le travail d'un dessinateur. 50 pages 49F

albums
guides
catalogues
colloques
vidéos
revue

Bon de commande à découper ou à photocopier et à renvoyer au MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE : 121 rue de Bordeaux, F-16000 Angoulême.

Nom ..... Prénom .....

(Établissement) ..... Fonction .....

Adresse .....

Code Postal ..... Ville ..... Tél .....

	Prix unitaire TTC	Quantité	Total
— *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny)	95	.....	.....
— *Histoires sans paroles du Chat Noir*	95	.....	.....
— *Yves-le-loup* de René Bastard et Jean Ollivier	95	.....	.....
— *Maestro* de Caran d'Ache	95	.....	.....
— *Le Mariage de M. Lakonik* de Jean Bruller (alias Vercors)	95	.....	.....
— *Le Rayon mystérieux* d'Alain Saint-Ogan	95	.....	.....
— *Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone*, 2000-2001	159	.....	.....
— *La Bédéthèque idéale*, édition 1999-2000	89	.....	.....
— *Le Guide de l'auteur de bande dessinée*	55	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Krazy Herriman"*	69	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"*	75	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Cosey" [français-anglais]*	75	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Trait de génie : Giraud-Moebius"*	75	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Qui a peur de Robert Crumb ?" [français-anglais]*	89	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les Pieds de nez de Florence Cestac"*	75	.....	.....
— *Astérix, Barbarella & Cie, trésors du musée de la BD*	195	.....	.....
— *L'humour graphique fin de siècle* ("Humoresques" n°10) – co-édition	95	.....	.....
— *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* – co-édition	125	.....	.....
— *On tue à chaque page* ! La loi du 16/7/49 – co-édition	95	.....	.....
— Cassette vidéo *William Vance* (26 mn, PAL uniquement) ❐	95/140*	.....	.....
— Cassette vidéo *Jean-Michel Charlier* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Morris* (27 mn, PAL uniquement) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *"Signé Juillard"* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Alberto Breccia* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Uderzo* (26 mn) ❐	145/180	.....	.....
— Cassette vidéo *Alex Barbier* (23 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Muñoz et Sampayo* (31 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Mister Gir et Mike S. Blueberry* (52 mn) ❐	95/140	.....	.....
— 9e *Art* n°2 (Herriman, Juillard, Ware, Calvin & Hobbes, la BD muette...)	115	.....	.....
— 9e *Art* n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...)	115	.....	.....
— 9e *Art* n°4 (Marc-Antoine Mathieu, La loi du 16/7/49, genres et séries....)	115	.....	.....
— 9e *Art* n°5 (Un bilan complet des années 90, Moebius, Masse...)	115	.....	.....
Frais de port : 25 F par article. À partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 100 F.		.....	

* Pour les vidéos : 95 F = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille ; 140 f = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

Règlement obligatoirement joint par chèque à l'adresse du CNBDI.
Paiement administratif accepté.

Date et signature

TOTAL ..... F TTC

◆ Le Musée de la bande dessinée édite aussi des expositions sous forme d'affiches. Pour tout renseignement et pour recevoir le catalogue des éditions du Musée de la bande dessinée : appelez le 05 45 38 65 60.

Flashage : ANPHOCOLOR (Angoulême)
Impression : LIENHART (Aubenas)
Dépôt légal : janvier 2001

CENTRE NATIONAL
DE LA BANDE DESSINÉE
ET DE L'IMAGE

N° ISSN 1268-757X
9 771268 757005

115 F